

DOTTORATO DI RICERCA

in

Strumenti e metodi per la Storia dell'arte

XXII CICLO

coordinatore prof.ssa Silvia Danesi Squarzina

**Dipartimento di Storia dell'arte
Università degli Studi di Roma 'Sapienza'**

Titolo della tesi di dottorato:

***“Perché vai in Italia?” – Artisti finlandesi in Italia
e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento***



Candidato: dott.ssa Maria Stella Bottai

Coordinatore del dottorato: prof.ssa Silvia Danesi Squarzina

Relatore di tesi per parte italiana: prof.ssa Antonella Sbrilli

Consulente esterno per parte finlandese: prof.ssa Johanna Vakkari (Helsinki University)

DOTTORATO DI RICERCA

in

Strumenti e metodi per la Storia dell'arte

XXII CICLO

coordinatore prof.ssa Silvia Danesi Squarzina

**Dipartimento di Storia dell'arte
Università degli Studi di Roma 'Sapienza'**

Titolo della tesi di dottorato:

***“Perché vai in Italia?” – Artisti finlandesi in Italia
e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento***

**Relazione del tutor sulla tesi di ricerca
della dottoranda BOTTAI M. STELLA
a.a. 2008-2009**

Candidato: dott.ssa Maria Stella Bottai

Coordinatore del dottorato: prof.ssa Silvia Danesi Squarzina

Relatore di tesi per parte italiana: prof.ssa Antonella Sbrilli

Consulente esterno per parte finlandese: prof.ssa Johanna Vakkari (Helsinki University)

“Perché vai in Italia?” – Artisti finlandesi in Italia e la rinascita della pittura murale in Finlandia tra Otto e Novecento

1. Obiettivi della ricerca

La ricerca di dottorato della dott.ssa Maria Stella Bottai ha indagato i rapporti artistici intercorsi tra la Finlandia e l'Italia alla fine dell'Ottocento e in particolare il ruolo dell'arte italiana nella rinascita della pittura murale nel paese scandinavo.

A partire dalla fine del XIX secolo crebbe in Finlandia la domanda di artisti in grado di realizzare vaste decorazioni murali per gli edifici rappresentativi pubblici e privati: il Padiglione finlandese all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, il Mausoleo Juselius di Pori, la Cattedrale di Tampere, la cupola del Museo Nazionale di Helsinki, sono solo alcuni dei cantieri in cui gli artisti misero a punto uno stile pittorico e delle iconografie legate ai valori della nazione, allora ancora un Granducato russo. L'arte si trovò investita del ruolo di trasmettere un patrimonio culturale condiviso (rappresentato dal poema nazionale Kalevala, tradotto in quegli anni in italiano da Paolo Emilio Pavolini) e di difenderne la sua unicità aggregante. In questo senso, la tecnica della pittura murale si rivelava adatta allo scopo perché efficace mezzo di comunicazione grazie alle sue vaste dimensioni, duratura nei secoli, legata al canone pittorico di grandi capolavori italiani ma anche alla tradizione pittorica finlandese dei secoli passati.

Il Rinascimento italiano, in sintonia con la visione che ne aveva offerto Burckhardt, fu visto come l'età dell'uomo nuovo e l'affresco si fece veicolo di quell'ideologia che accompagnò la maturazione di un sentimento di coscienza nazionale, risoltasi nelle rivolte indipendentiste e nell'affrancamento dalla Russia nel 1917.

Per rispondere a questa nuova esigenza artistica, i membri di una confraternita chiamata Giovane Finlandia (in finlandese Nuori Suomi) - Hugo Simberg, Pekka Halonen, Juho Rissanen, Eero Järnefelt e Magnus Enckell, solo per citare i più noti in patria - spinti dalle idee revivalistiche del pittore Akseli Gallen-Kallela, intrapresero numerosi e ripetuti viaggi in Italia al fine di approfondire la conoscenza diretta degli affreschi rinascimentali, riscoprendo nell'itinerario i maestri antichi considerati 'minori', come il Signorelli a Orvieto, o il Beato Angelico al Convento di San Marco a Firenze, luogo da poco aperto al pubblico. Parte della formazione artistica sull'affresco avveniva attraverso la pratica della riproduzione a olio, inizialmente finalizzata alla formazione di un museo delle copie di capolavori dell'arte europea in Finlandia, sul modello del Musée Européen di Parigi; le copie realizzate in Italia sono oggi conservate presso il museo nazionale Ateneum di Helsinki, un piccolo ma interessante nucleo delle collezioni statali.

Il titolo della tesi prende in prestito una citazione dal saggio del professore di estetica Carl Gustaf Estlander, *Varför reser du till Italien?* (*Perché vai in Italia?*, 1890), un dialogo immaginario fra l'autore e un giovane pittore finlandese che vuole andare in Italia per ritrovare “il grande e semplice nell'arte”, due aggettivi che individuano il gusto per la purezza degli affreschi del Quattrocento italiano. Parallelamente alle istanze artistiche, il crescente interesse in Finlandia per l'arte dei Primitivi italiani era frutto di nuovi studi accademici, che orientarono in parte i gusti del collezionismo privato, alimentato dalla nuova classe borghese industriale e dai suoi consulenti, argomento in parte riassunto dalla dottoranda in un articolo pubblicato nella rivista online dell'Università di Pisa *Predella*, n. 23, giugno 2008.

Il recupero della tecnica ad affresco da parte di una generazione di pittori finlandesi e i rapporti con il milieu artistico italiano contemporaneo è un tema che è stato parzialmente trattato in Finlandia nella monografia su Gallen-Kallela dello storico dell'arte O. Okkonen (1949) e nello studio del 1966 di S. Sarajas-Korte (*Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895* [Il primo simbolismo finlandese e le sue fonti: uno studio sulla pittura finlandese 1891-1895]); non risulta essere stato mai trattato in Italia, dove se è ancora marginale l'interesse per la pittura scandinava del XIX secolo (a parte la mostra co-curata da Gianna Piantoni *Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo*, 2002), è pressoché inesistente la conoscenza sulla pittura finlandese, rispetto alla fortuna internazionale che hanno invece conosciuto gli architetti.

Tra i motivi principali, la difficoltà linguistica, un grande ostacolo per chi desidera approfondire l'argomento: la candidata ha frequentato a Roma e a Helsinki corsi di lingua e letteratura finlandese che le hanno consentito più agevole accesso ai documenti di archivio e alla bibliografia.

La ricerca ha poi individuato i rapporti degli artisti finlandesi interessati alla pittura murale con la cultura artistica italiana coeva. Il pittore toscano Filadelfo Simi, allievo di Gérôme a Parigi con il finlandese Albert Edelfelt, fu, attraverso quest'ultimo, maestro di affresco di Juho Rissanen in Versilia, e rappresenta dunque uno dei veicoli attraverso cui la tecnica dell'affresco italiano si tramanda in Finlandia; grazie ai contatti con la studiosa di Simi, Alba Tiberto Beluffi, e con il pittore americano Nelson White, allievo della figlia di Simi, si è potuto ritrovare a Stazzema un brano di affresco di Rissanen, primo tentativo in questa tecnica, e tentare una ricostruzione dell'attività internazionale del Simi, in particolar modo con l'ambiente finlandese di stanza a Firenze.

Inoltre, è stata approfondita la figura del critico Vittorio Pica, raffinato conoscitore dell'arte nordica, divulgata nelle pagine della rivista *Emporium*, che fu il primo in Italia a scrivere di Gallen-Kallela, che aveva conosciuto a Parigi, e fu forse fautore della sua partecipazione in diverse mostre italiane.

La messa in luce di questi rapporti è fra i pregi della ricerca della candidata Bottai.

2. Metodo di ricerca e configurazione del lavoro

Fondamentale per l'esame diretto delle opere, per l'accesso agli archivi e per l'approfondimento della bibliografia – di difficile reperibilità in Italia – è stato il periodo di studio trascorso nella città di Helsinki in qualità di visiting student, finanziato dalla borsa Cimo – Ministero degli Affari Esteri italiano, e svolto sotto il tutorato della prof.ssa Johanna Vakkari, docente di Storia dell'arte del Rinascimento presso l'Università di Helsinki. Sono emersi documenti che nella stessa Finlandia non sono stati ancora valorizzati: nell'archivio dell'Università di Helsinki, presso la Biblioteca nazionale Kansalliskirjasto, si sono trovate le lettere di Juho Rissanen da Stazzema, in Versilia, durante il soggiorno presso lo studio di Filadelfo Simi (note in Finlandia ma inedite in Italia); nell'archivio del museo Gallen-Kallela di Tarvaspää si è rinvenuta una lettera manoscritta autografa di Alberto Martini, pittore e incisore italiano, datata 1927, in cui Gallen-Kallela viene invitato a partecipare al comitato per le celebrazioni in onore

di Vittorio Pica. Questo ritrovamento ha reso necessario l'approfondimento del pensiero critico di Vittorio Pica e della sua precoce 'scoperta' dell'arte di Gallen-Kallela.

Una visita agli archivi della Biennale di Venezia, dove Gallen-Kallela espose nel 1909, 1910 e 1914 con una mostra personale, ha permesso il rinvenimento di una lettera manoscritta e autografa dell'artista, con la quale si propone di inviare al comitato organizzatore due opere di soggetto kalevaliano; in una bozza di elenco di artisti scandinavi da invitare alla prima Biennale è inoltre stato rilevato il nome di Albert Edelfelt, a testimonianza della conoscenza in Italia della sua opera. Lo spoglio del materiale delle mostre annuali della Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, dell'archivio Bioiconografico della Gnam e delle principali riviste d'arte italiane del periodo, ha permesso di ricostruire le partecipazioni di Gallen-Kallela alle mostre italiane, portando alla luce più partecipazioni di quante non fossero ancora note, e consentendo un tentativo di ricostruzione delle opere in mostra.

Infine, uno scorcio sul milieu artistico francese, da cui gli artisti provenivano e che ancora oggi dedica regolarmente mostre alla pittura finlandese (al Musée des Beaux-Arts di Lille e più recentemente al Musée d'art modern de la ville de Paris): è al Louvre infatti che avviene il primo contatto degli artisti con le opere dei Primitivi italiani e gli affreschi quattrocenteschi, e presso gli archivi del Louvre è stato rintracciato, nel registro dei copisti, il nome di 'Gallen', presumibilmente Akseli Gallen-Kallela (che all'epoca usava firmarsi con il suo nome originario Axel Gallén), tra coloro che, nella primavera del 1903, avevano copiato un ritratto virile di Giovanni Bellini e uno di Antonello da Messina, forse studiati per le decorazioni ad affresco del Mausoleo di Pori, completato pochi mesi dopo. Lo spoglio dell'archivio Maurice Denis in Saint-Germain-en-Laye ha permesso di ritrovare la corrispondenza dell'artista con pittori finlandesi, in particolare una lettera a Denis del pittore belga A.W.Finch, trasferitosi in Finlandia su invito del conte italiano Louis Sparre, avente come oggetto lo studio dell'affresco da parte di Juho Rissanen, di ritorno da Stazzema dove aveva studiato con il Simi. Nella lettera si comprende come il maestro francese fosse per la comunità finlandese un punto di riferimento in materia di conoscenza del Quattrocento italiano e soprattutto della pittura murale, avendo egli già realizzato diversi affreschi, quali la decorazione del soffitto del Théâtre des Champs-Élysées, ai quali forse Rissanen ha partecipato, e di lì a pochi anni l'impressionante decorazione murale della chiesa di Saint Esprit a Parigi.

L'argomento della ricerca è stato oggetto di diverse attività: il corso 'Pittura murale nell'Ottocento europeo' nell'ambito delle Altre attività formative 2008-2009 afferenti al corso di Lineamenti di Storia dell'arte contemporanea – l'Ottocento, presso il Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università Sapienza; nel maggio 2009 la relazione "The question of national style – Murals in Italy and in Finland at the turn of the 20th Century" presentata all'interno del workshop internazionale 'European Revivals – Myths, Legends and Dreams of a Nation', 6-8 maggio 2009, presso il museo Ateneum – Finnish National Gallery di Helsinki; infine è in corso la traduzione di un saggio tratto dalla tesi di dottorato, che confluirà in una raccolta di studi sugli artisti finlandesi in viaggio in Italia e in Germania, dal titolo 'Italiassa ja Saksanmaalla – Suomalaistaiteilijoiden matkassa Saksassa ja Italiassa 1830–1930' [In Italia e in Germania – Artisti finlandesi in viaggio in Germania e in Italia 1830–1930], a cura di T. Jokinen e H. Selkokari, pubblicazione prevista per la fine del 2010.

3. Conclusioni

La ricerca condotta dalla dott.ssa Bottai ha permesso di far luce su alcuni aspetti, pochissimo esplorati, della formazione del gusto e del rinnovato interesse per l'affresco del Tre e Quattrocento italiano da parte di artisti e studiosi finlandesi, un revival che ha intensificato i rapporti e gli scambi tra artisti italiani e finlandesi tra Parigi, Roma, Firenze e Venezia.

La pittura murale si era imposta come medium d'eccellenza per rappresentare uno stile artistico nazionale e l'affresco, per le sue difficoltà tecniche, era considerato il medium che avrebbe innalzato la preparazione artistica, e quindi il valore, di una nazione. Il "grande e semplice" dell'affresco italiano ricorre nelle pagine degli storici dell'arte e degli scrittori finlandesi insieme alla spiritualità dei Primitivi ammirati, a volte riscoperti, nelle chiese e nei musei di provincia. Alla ricerca dei segreti di questa tecnica difficile, e in parte dimenticata, Gallen-Kallela e i suoi contemporanei vennero in Italia e fu grazie ad artisti come Filadelfo Simi e il danese Oscar Matthiesen che la tradizione dell'affresco si tramandò fino alle frange estreme del nord Europa.

Documenti d'archivio inediti hanno fatto emergere contatti e scambi vividi tra Helsinki e l'Italia alla fine dell'Ottocento, a dimostrazione che se è vero che il viaggio in Italia riguardava per molti stranieri un viaggio alla ricerca del passato, la tradizione dell'affresco continuava a essere tramandata e gli artisti italiani continuarono a essere richiesti all'estero come stuccatori e aiuti, oltre che affreschisti, nei grandi cantieri decorativi. L'Italia contemporanea aveva una comunità artistica aperta ai contatti internazionali, rinforzati dagli scambi culturali allacciati a Parigi, non solo la capitale dell'Impressionismo e delle avanguardie, ma anche luogo di studio delle tecniche antiche tenute vive dagli allievi di Puvis de Chavannes e da Maurice Denis. È a Parigi che Vittorio Pica ha conosciuto l'arte finlandese che introduce poi al pubblico italiano sulle pagine di *Emporium*, determinando forse, insieme all'amico pittore svedese Anders Zorn, l'assegnazione di una sezione personale a Gallen-Kallela, in occasione della Biennale di Venezia del 1914, con circa 60 opere. Il successo ottenuto da Gallen-Kallela in questa occasione ha permesso di avanzare un'ipotesi di lettura per un'opera del pittore toscano Gianni Vagnetti, *La raffica*, del 1924, conservata presso la Galleria nazionale di arte moderna di Roma, che aderisce iconograficamente a un'opera di Gallen-Kallela presente alla Biennale, *La madre di Lemminkäinen*. Le partecipazioni di Gallen-Kallela a mostre italiane, in un arco temporale dal 1902 al 1937, sono state più numerose di quanto già noto, permettendo di ipotizzare contatti tra artisti finlandesi e italiani ancora più vasti di quelli che sono stati qui ricostruiti.

La ricerca, condotta con serietà e acume, superando la difficoltà della lingua e la dispersione dei documenti, ha dunque messo in luce e argomentato una rete di scambi inaspettati fra artisti e critici, che si pone come un'acquisizione di indubbio valore per la storia dell'arte europea fra Ottocento e Novecento.

(Successivamente alla consegna del medaglione, la candidata ha rinvenuto negli archivi di Helsinki alcune lettere di Vittorio Pica indirizzate al professore di Estetica e letteratura moderna dell'Università di Helsinki Carl Gustaf Estlander, di cui si tratta nel IV capitolo).

Relazione delle esperienze professionali, delle attività di formazione e delle pubblicazioni di Maria Stella Bottai relative al triennio di dottorato negli anni accademici 2006-2007, 2007-2008, 2008-2009

Esperienze professionali inerenti il dottorato

Ottobre 2006:

Vincitrice del XXII ciclo di Dottorato di ricerca in “Storia dell’arte. Metodi e strumenti”, presso la facoltà di Lettere dell’Università “La Sapienza” di Roma, coordinato dalla prof.ssa S. Danesi Squarzina.

Marzo 2007:

È stata membro della giuria del Prix Mobius Nordica, il festival dell’arte e delle nuove tecnologie che ha avuto luogo al Kiasma Teatteri Museum di Helsinki il 30 marzo.

Settembre 2007- Febbraio 2008:

Ha ricevuto una borsa di studio semestrale del Cimo – Ministero degli Affari Esteri in qualità di visiting student presso l’Università di Helsinki, tutor Johanna Vakkari.

Febbraio 2008:

Intervista rilasciata per il quotidiano finlandese *Helsingin Sanomat* sullo stato di conservazione degli affreschi di Gallen-Kallela a Helsinki, pagina culturale del 18.02.08

Gennaio – Maggio 2009:

Ha tenuto il corso *Pittura murale nell’Ottocento europeo* nell’ambito delle Altre Attività Formative (2 CFU) presso il dipartimento di Storia dell’arte della Sapienza di Roma, docente di riferimento prof.ssa Antonella Sbrilli.

Maggio 2009:

Ha partecipato al workshop internazionale organizzato dall’Ateneum Art Museum *European Revivals – Myths, Legends and Dreams of a Nation*, svoltosi a Helsinki dal 6 all’8 Maggio 2009, con una relazione dal titolo “*The question of national style – Murals in Italy and in Finland at the turn of the 20th Century*” (relazione in lingua inglese).

Novembre 2009:

Ha tenuto una conferenza presso la Società Dante Alighieri di Helsinki il 16 Novembre 2009 con una relazione dal titolo “*Perché vai in Italia?*” *Akseli Gallen-Kallela, Juhani Aho e altri finlandesi in Italia tra Otto e Novecento* (relazione in italiano).

Attività di formazione

Partecipazione ai cicli di conferenze destinati agli allievi del Dottorato di Ricerca in Strumenti e Metodi per la Storia dell'Arte Coordinato dalla Prof.ssa Silvia Danesi Squarzina per gli AA. 2006/2007, 2007/2008, 2008/2009 secondo il seguente programma:

Anno Accademico 2006/2007:

16 gennaio 2007: Prof. Rab Hatfield, Syracuse University, Firenze, *The wealth of Michelangelo. Uno studio sulla vita economica dell'artista*

6 marzo 2007: Prof.ssa Natalia Gozzano, Accademia Nazionale di Danza, *L'economia dell'arte nel Seicento: finanze, investimenti e prezzi di Claude Lorrain attraverso i conti bancari del Banco di Santo Spirito e del Monte di Pietà di Roma.*

13 marzo 2007: Dott.ssa Eugenia Querci, Università La Sapienza, *Lawrence Alma-Tadema e la pittura neopompeiana*

20 marzo 2007: Prof. Francesco Solinas, Collège de France, Paris, *Realismo e naturalismo nella pittura romana del primo Seicento*

3 aprile 2007: Prof. Daniela Del Pesco, Università de L'Aquila, *Il viaggio di Bernini in Francia*

17 aprile 2007: Prof.ssa Giovanna Saporì, Università di Roma Tre, *Titolo da definire [Artisti del Seicento olandese e fiammingo in l'Italia]*

24 aprile 2007: Prof. Michele Maccherini, Università de L'Aquila, *Le committenze del cardinal Bichi*

Anno Accademico 2007/2008:

4 dicembre 2007: Prof.ssa Costanza Barbieri, Accademia di Belle Arti, Napoli, *Un ritratto inedito di Michelangelo attribuito a Sebastiano del Piombo.*

18 dicembre 2007: Dott. Gregoire Extermann, Università di Ginevra, *Sebastiano del Piombo e la scultura romana del secondo decennio del Cinquecento.*

22 gennaio 2008: Dott.ssa Isabella Salvagni, Accademia Nazionale di S. Luca, Roma, *Da Universitas ad Academia. La Compagnia dei Pittori e la fondazione dell'Accademia di San Luca, tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento.*

4 marzo 2008: Prof.ssa Cinzia Sicca Bursill-Hall, Università di Pisa, *Vasari e i percorsi dell'arte italiana in Inghilterra nella prima metà del secolo XVI.*

11 marzo 2008: Prof. Lauro Magnani, Università di Genova, *Luca Cambiaso.*

18 marzo 2008: Prof. Mauro Lucco, Università di Bologna, *Sebastiano del Piombo.*

1 aprile 2008: Prof.ssa Raffaella Morselli, Università degli Studi di Teramo, *Le vite economiche dei pittori bolognesi del Seicento.*

8 aprile 2008: Prof. Lorenzo Finocchi Gherzi, IULM, Milano, *La formazione veneziana di Sebastiano del Piombo.*

15 aprile 2008: Prof. Antonio Vannugli, Università di Perugia, *La quadreria del segretario Juan de Lezcano (Saragozza 1567 circa – Napoli 1634), un letrado spagnolo tra Roma, Napoli e Palermo all'epoca di Filippo II.*

Anno Accademico 2008/2009:

21 aprile 2009: Caterina Fiorani (Roma, Fondazione Camillo Caetani, Archivio), *La famiglia Caetani e l'archivio storico*

28 aprile 2009: Franca Bruera (Università di Torino), *Modelli d'avanguardia al femminile*

5 maggio 2009: Ingo Herklotz (Università di Marburg), *Alfonso Chacon e le gallerie dei ritratti della Controriforma*

12 maggio 2009: Nicola Spinosa (Soprintendente al Polo Museale della città di Napoli), *Capodimonte: da Reggia a Museo*

19 maggio 2009: Maurizio Calvesi (Professore emerito Sapienza Università di Roma; Accademico dei Lincei), *Il Futurismo*

3 giugno 2009: Marisa Volpi (Professore emerito Sapienza Università di Roma), *I generi nell'arte del dopo guerra e Giulio Paolini*

12 giugno 2009: Gianni Carlo Sciolla (Università degli Studi di Torino), *La fortuna critica del Beato Angelico*

16 giugno 2009: Gail Feigenbaum (Associate Director Getty Research Institute of Los Angeles), *La "Macelleria" di Annibale Carracci*

Oltre alle conferenze del ciclo di dottorato triennale, la candidata ha seguito i seguenti incontri:

Convegno internazionale di studi in onore di *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi*, presso l'Università degli Studi "La Sapienza" di Roma, 25-28.10.2006

Conferenza di Gwenelle Beauvois su *Albert Edelfelt e la comunità di artisti finlandesi a Parigi*, Opistotalo di Helsinki, 29.9.07

Lezione magistrale di Martin Kemp *Il libro come cattedrale: Ruskin e Hugo*, Università di Helsinki – Dipartimento di Storia dell'arte, 19.11.07

Seminario *Epics of the world* sull'epica e la sua rappresentazione storico-artistica, Ateneum hall, Helsinki 28.02.08

Lezione di J. McBrinn, Università di Dublino, sul *Revival della pittura murale in Irlanda* alla fine dell'Ottocento, Università di Helsinki – Dipartimento di Storia dell'arte, 3.3.08

Convegno internazionale *La Nation – Enjeu de l'histoire de l'art en Europe 1900-1950*, tenutosi il 18.11.08 presso l'INHA di Parigi

Giornata di studi su *J.J. Tikkanen e lo studio della storia dell'arte in Europa*, Ateneum hall, Helsinki, 7-8.12.08

La candidata ha frequentato corsi presso l'Università di Helsinki – Helsingin Yliopiston, mirati ad approfondire il periodo della ricerca di tesi di dottorato: il Corso di Storia della letteratura finlandese del Prof. Lieven Ameal (in inglese); il Corso di Storia della fotografia finlandese, prof.ssa Anna-Kaisa Rastenberger (in finlandese); Corso di lingua finlandese, al fine di avere più agevole accesso ai documenti di archivio

Diversi e fruttuosi sono stati i contatti in Finlandia con studiosi ed eredi dei pittori interessati dalla ricerca. In particolare i discendenti del pittore Akseli Gallen-Kallela: Aivi Gallen-Kallela (direttrice del Museo Gallen-Kallela di Ruovesi), e Janne Gallen-Kallela Sirén, direttore del Helsinki City Art Museum e curatore di diversi studi sull'artista; gli eredi del pittore Magnus Enckell, che hanno permesso la visita alla loro collezione privata a Tampere; Leena Aahtola-Moorhouse, per la visita ai cartoni preparatori di Gallen-Kallela agli affreschi per il Padiglione finlandese di Parigi all'Esposizione Universale del 1900 (affreschi oggi distrutti) e all'affresco realizzato per la Vecchia casa degli studenti – Vanha - di Helsinki; Pia Hurri, restauratrice del laboratorio di restauro dell'Ateneum – Finnish National Gallery, per informazioni relative ai materiali e alle tecniche di esecuzione e allo stato di conservazione degli affreschi di Gallen-Kallela; Susanna Pettersson, curatrice della collezione Sinebrychoff ed esperta di collezionismo privato in Finlandia; Riikka Stewen, capo dipartimento dei Studi Generali all'Accademia di Helsinki – Kuvataide.

Infine si sono allacciati rapporti con l'Istituto Italiano di cultura di Helsinki, in particolare con l'ex direttore d.ssa Wanda Grillo e l'attuale vice direttore Gianni Sciola, e con l'Ambasciatrice italiana a Helsinki, d.ssa Elisabetta Kelesian.

Pubblicazioni

Febbraio – Luglio 2007:

ha redatto con Marco Bussagli i fascicoli *Le Allegorie* e *La Luce* della collana *I Grandi temi della pittura* De Agostini.

Luglio 2008:

I Primitivi italiani in Finlandia: formazione del gusto e identità nazionale, per la rivista online dell'Università di Pisa 'Predella', Anno VII, n. 23, giugno 2008 (ISSN 1827-8655).
(<http://predella.arte.unipi.it/predella23/>)

Ottobre 2008:

ha curato con Antonella Sbrilli e Michela Santoro la raccolta di scritti di Marisa Volpi, professore emerito di Storia dell'arte alla Sapienza di Roma, *L'occhio senza tempo – Saggi di critica e storia dell'arte contemporanea*, Lithos editore

Dicembre 2009:

Collezionare i Primitivi italiani in Finlandia alla fine dell'Ottocento, *SETTENTRIONE. NUOVA SERIE*, vol. 21, pp. 139-150

In corso di pubblicazione:

Scambi artistici italo-finlandesi tra Ottocento e Novecento per la rivista *Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana*, (uscita prevista nel primo numero del 2010)

‘Varför reser du till Italien?’ Artisti finlandesi tra Otto e Novecento e la scoperta degli affreschi di Primitivi italiani. In: ‘Italiassa ja Saksanmaalla – Suomalaistaiteilijoiden matkassa Saksassa ja Italiassa 1830–1930’, a cura T. Jokinen e H. Selkokari, Helsinki (uscita prevista nel 2010)

***“Perché vai in Italia?” – Artisti finlandesi in Italia
e la rinascita della pittura murale in Finlandia
tra Otto e Novecento***

RINGRAZIAMENTI

Mi è impossibile elencare qui al completo le persone che mi hanno seguito e sostenuto in questo viaggio nordico. Desidero comunque ringraziare i docenti e i ricercatori dell'Università di Roma 'Sapienza' e dell'Università di Helsinki – Helsingin Yliopiston per aver avuto fiducia nel progetto e condiviso con me le loro informazioni: le prof.sse Silvia Danesi Squarzina, Antonella Sbrilli, Johanna Vakkari, Marisa Volpi, Orietta Rossi Pinelli, Silvia Bordini, Caterina Volpi; i proff. Sergio Rossi e Markus Hiekkänen; Luciana Cassanelli, Loredana Finicelli, Maria Vittoria Thau, Antonella Perna, Hanne Selkokari, Anna-Maria von Bonsdorff, Petja Hovinheimo.

Desidero anche ricordare la disponibilità eccezionale del personale delle istituzioni finlandesi e italiane che mi ha aiutato nella ricerca di archivio, non sempre agevole per la dispersione dei documenti e le difficoltà linguistiche: Leena Ahtola-Moorhouse (Ateneum), Ari Latvi e Hanna-Leena Paloposki (Biblioteca e archivio di Ateneum), Synnöve Malström (Amos Anderson Museum), Simo Orma (Institutum Romanum Finlandiae di Villa Lante a Roma), Corinna Casi (Biblioteca dell'Istituto italiano di cultura di Helsinki), Pirkko Rossi (Ufficio cultura dell'Ambasciata di Finlandia a Roma), e inoltre Joseph McBrinn, Egidio Cosimato (Scuola arti e mestieri del Comune di Roma), Marita Liulia.

Un grazie agli eredi degli artisti che mi hanno aperto i loro archivi familiari, Aivi Gallen-Kallela e Janne Gallen-Kallela Sirén, e Jukka-Pekka Sarkkinen per la sua intercessione con gli eredi di Magnus Enckell. I 'traduttori' Janne Hakkarainen, Anu Haapanen, Miska Knapek, Luca Maurizi e Bettina Mirabile mi hanno reso possibile l'accesso alle fonti finlandesi e svedesi. Infine, un pensiero speciale va a Lindsay Harris e Dominique Soutif, per il sostegno e lo scambio quotidiano. Kiitos kaikille!

SOMMARIO

Premessa.....	2
Studi di riferimento	6
I. Il contesto. La rinascita della pittura murale in Finlandia alla fine del XIX secolo	12
La Finlandia alle soglie dell'Indipendenza	12
Ritorno dell'affresco nella pittura finlandese dell'Ottocento.....	15
La pittura murale nella formazione della nazione.....	17
Problematiche sulla realizzazione di pitture murali	18
L'Italia patria dell'affresco	21
I principali cantieri ad affresco finlandesi e i temi del Kalevala.....	24
Akseli Gallen-Kallela e le tecniche artistiche	28
L'affresco nei Paesi limitrofi	36
II. Teorie, letteratura e collezionismo. Contributi alla conoscenza dell'affresco italiano.....	40
Carl Gustaf Estlander: il "grande e semplice" nell'arte italiana	40
Il museo delle copie	44
Il modello francese: le Musée Européen.....	47
Gallen-Kallela copista al Louvre: una proposta su documenti inediti	50
Le cronache dall'Italia di Juhani Aho: il convento di San Marco a Firenze	52
Arte sacra	55
Superiorità dell'affresco in pittura	58
Collezionare i Primitivi italiani in Finlandia alla fine dell'Ottocento.....	59
III. Il viaggio in Italia e la pratica dell'affresco. Gallen-Kallela, Albert Edelfelt e Juho Rissanen	68
Studiare l'affresco in Italia.....	68
Il viaggio di Gallen-Kallela in Italia e lo scritto sull'affresco.....	72
Albert Edelfelt.....	81
Filadelfo Simi e Juho Rissanen	85
Gli affreschi di Rissanen nella biblioteca di Rikhardinkatu.....	90
Dall'Italia alla Francia: un'inedita lettera di Finch a Maurice Denis.....	92
IV. Scambi italo-finlandesi. La fortuna italiana di Akseli Gallen-Kallela attraverso le mostre, 1902-1937	96
La Biennale del 1895: due inediti su Edelfelt e Gallen-Kallela.....	96
La prima partecipazione italiana: la mostra della Società Amatori e Cultori del 1902.....	99
Vittorio Pica e Gallen-Kallela.....	100

Il carteggio inedito fra Estlander e Pica	104
Il comitato per le celebrazioni in onore di Vittorio Pica: un inedito.....	105
La Biennale del 1909	107
Scrittori italiani e finlandesi	109
La Biennale del 1910	110
La mostra individuale alla Biennale del 1914.....	112
Il carattere finnico e primitivo.....	116
Nazionalità e multiculturalismo	119
Una proposta per un'opera di Gianni Vagnetti	120
La mostra del 1937 a Roma e Milano	122
Ultime presenze di Gallen-Kallela in mostre italiane	125
Conclusioni	128
Antologia delle fonti scritte.....	132
Tavola riepilogativa delle partecipazioni di Gallen-Kallela in mostre italiane 1902-1950....	144
Bibliografia ragionata	152
Illustrazioni	186
Elenco delle illustrazioni.....	229

« ... les histoires merveilleuses n'arrivent jamais
qu'à des personnes dont les noms sont difficiles à prononcer »

Il Viccolo di Madama Lucrezia, Prosper Mérimée, 1873

PREMESSA

Nel 1906, in occasione dei festeggiamenti per i cento anni della nascita del filosofo e statista finlandese Johan Vilhelm Snellman, lo scrittore Johannes Linnankoski propose ai propri concittadini di cambiare i propri nomi e cognomi svedesi, la lingua allora dominante, nei corrispettivi finlandesi¹. La Finlandia era un Granducato russo, e dietro a questo episodio, che vide circa 35.000 persone rispondere all'appello, vi sono quasi cento anni di politiche finlandesi volte a costruire gli elementi di una nazione indipendente (Snellmann fu tra i primi a introdurre l'uso del finlandese come lingua ufficiale). Il risveglio dello spirito patriottico finlandese portò al recupero, in alcuni casi all'invenzione, di un passato storico e culturale su cui appoggiare le proprie istanze independentiste e raggiunse il suo apice negli anni Novanta dell'Ottocento, come reazione alle politiche restrittive dello zar. L'Italia era allora guardata dai finlandesi con ammirazione, come esempio di una giovane nazione che aveva conquistato la sua libertà.

In questo contesto, alcuni protagonisti dell'arte finlandese attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio Novecento, il cosiddetto 'periodo aureo' delle arti, si interessarono alla pittura ad affresco di ispirazione italiana tardomedievale e protorinascimentale, con l'intento di apprendere i fondamenti di un nuovo linguaggio visivo che avrebbe caratterizzato di lì a poco l'arte della nazione nascente. In questo studio si è cercato di comprendere le motivazioni per cui questi artisti hanno individuato nella pittura murale una potenzialità espressiva, ancora non sondata a pieno in Finlandia, consona alle istanze culturali e politiche del momento poiché legata ideologicamente al concetto di nazione. Si è tentato altresì di ricostruire le modalità attraverso cui avveniva il recupero della tecnica dell'affresco, dedicando particolare attenzione al viaggio di studio in Italia, dove i pittori in esame hanno assorbito l'influenza dell'arte italiana antica, ma hanno anche allacciato rapporti fecondi con artisti e critici contemporanei.

Importante è stato l'ausilio delle fonti scritte, inedite in Italia, e del materiale documentario d'archivio. Le fonti a cui si fa riferimento – il saggio del professore di Estetica all'Università di Helsinki, Carl Gustaf Estlander (1834-1910) *Varför reser du*

¹ D. Fewster, *Visions of past glory. Nationalism and the construction of early Finnish history*, SKS, Tampere 2006, p. 119

till Italien? (Perché vai in Italia?, 1890), da cui questa tesi prende il titolo, e le suggestive cronache dall'Italia dello scrittore Juhani Aho (1861-1921) *Minkä mitäkin Italiasta (Cose varie dall'Italia, 1893 circa)* – hanno alimentato il gusto, la ricerca del 'grande e semplice' nell'arte italiana, due aggettivi che vedremo ricorrere più volte in questo studio (capitolo II). Negli archivi di Helsinki, Roma, Venezia e Parigi sono state rintracciate lettere e annotazioni che hanno permesso di avanzare ipotesi ricostruttive sugli scambi con i protagonisti della cultura italiana e francese.

Sfidando le difficoltà esecutive del medium, già emerse negli inevitabili fallimenti che avevano costellato i tentativi di recupero dell'affresco nel XIX secolo, questi artisti intuirono che nella tecnica vi era conservata un'idea di civiltà, un'evocazione dell'età d'oro italiana (il Rinascimento) che si stava profilando anche nella Finlandia pre-indipendentista (capitolo I). Tra i molti pittori di questa generazione che si sono interessati all'affresco per episodiche committenze, si è scelto di focalizzare l'attenzione su due personalità predominanti in questo ambito: Axel Gallén (1865-1931), che cambiò il suo nome nel più finlandese Akseli Gallen-Kallela (nome con cui viene qui citato), e Juho Rissanen (1873-1950), di una generazione più giovane, noto come il 'Giotto finlandese' (capitolo III). Furono loro, con l'aiuto del pittore Albert Edelfelt (1854-1905), a fare della pittura ad affresco il tratto distintivo dell'arte finlandese tra il 1890 e il 1910 circa. Va specificato che, sebbene questo genere pittorico fosse considerato un'attività prevalentemente maschile per l'impegno fisico che richiede e per il concetto, diffuso all'epoca, secondo cui nella monumentalità dell'affresco si sprigiona "la potenza virile"², diverse pittrici si misurarono con questo mezzo, anche se quasi esclusivamente per ragioni di studio: tra esse ricordiamo Helene Schjerfbeck (1862-1946), Maria Wiik (1853-1928), Ellen Thesleff (1869-1954) ed Elin Danielson (1861-1919, più nota in Italia, per aver sposato il pittore macchiaiolo toscano Raffaele Gambogi, 1874-1943).

Questo studio non ha la pretesa di completezza, ma attraverso le personalità salienti, vuole ricostruire l'influenza dell'affresco italiano in Finlandia, privilegiando il punto di vista degli artisti, in particolare al momento del viaggio in Italia. Le ragioni di questo gusto italianizzante sono da ricercare in primis nella rinnovata risonanza che la

² M. Droste, *Das Fresko als Idee. Probleme deutscher Wandmalerei im 19. Jahrhundert*, Lit-Verlag, Münster 1980, p. 57; si veda anche *Now the light comes from the north. Art nouveau in Finland*, catalogo mostra a cura di I. Becker, 2.11.2002 - 2.3.2003, Bröhan-Museum, Berlino 2002, p. 20.

pittura murale ha avuto in Europa a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, in seguito al ritorno delle tecniche artistiche tradizionali e artigianali e grazie alle istanze simboliste di sintesi e monumentalità. Con il termine di pittura murale si intende qui, secondo la definizione che ne diede Argan nell'Enciclopedia Universale dell'Arte del 1963³, la pittura su parete, in genere integrativa dell'architettura e prevalentemente di grandi dimensioni, eseguita con le diverse tecniche di stesura dei colori: a fresco, a secco, miste (affresco e tempera, per esempio), ad encausto, a olio o tramite marouflage, l'applicazione di grandi teleri dipinti a olio in atelier.

Parallelamente alle scelte degli artisti, si riaccende alla fine dell'Ottocento l'interesse per la spiritualità dell'arte dei Primitivi italiani, che in Finlandia era frutto di nuovi studi accademici a partire dalla seconda metà del XIX secolo. Con il termine 'Primitivi italiani' si indicano qui i pittori dal Duecento al Quattrocento, secondo l'accezione della storiografia artistica ottocentesca, da Cimabue a Perugino⁴. Questi studi sottolinearono l'attività di frescanti dei pittori Primitivi, e contribuirono a traghettare in parte i gusti del collezionismo privato, alimentato dalla nuova classe borghese industriale e dai suoi consulenti. Tali collezioni, di prestigio internazionale, rappresentarono per gli artisti finlandesi l'occasione di vedere in patria brani di opere che avevano ammirato in Italia.

La ricerca ha inteso inoltre ricostruire l'iter seguito da un artista straniero che desiderasse apprendere in Italia la pratica dell'affresco, attraverso l'esperienza vissuta da Juho Rissanen che, tramite il finlandese Albert Edelfelt, fu allievo del pittore toscano Filadelfo Simi (1849 - 1923). Il Simi rappresenta uno dei veicoli attraverso cui la tecnica dell'affresco italiano venne tramandata in Finlandia.

Altri significativi rapporti tra Finlandia e Italia sono emersi grazie a diversi documenti inediti d'archivio, che hanno permesso di ricostruire insoliti scambi culturali che fanno da retroscena alla diffusione della fama di Akseli Gallen-Kallela in Italia (capitolo IV). La fortuna italiana di Gallen-Kallela nasce in seguito al successo avuto dall'artista con gli affreschi eseguiti per il Padiglione finlandese all'Esposizione universale di Parigi del 1900, che determinarono la sua fama internazionale; da allora, e

³ Voce *Pittura* a cura di G.C. Argan, paragrafo *Classificazioni*, p. 644 e sgg., in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, 1963, vol. X

⁴ Studi fondamentali su questo argomento sono stati condotti da Bernard Berenson, Lionello Venturi, Osvald Sirén, Giovanni Previtali, Francis Haskell. Per una storia del termine primitivo e primitivismo nel XIX e XX secolo si veda: E. Gombrich, *Il Primitivismo e il suo valore nell'arte*, in *Sentieri verso l'arte. I testi chiave di Ernst H. Gombrich*, a cura di R. Woodfield, Leonardo, Milano 1996, pp. 295-330.

per diversi anni, i critici italiani lo citarono nelle pagine delle riviste d'arte e ricordarono gli affreschi del Padiglione ancora al momento della sua mostra personale alla Biennale di Venezia del 1914. Ad invitarlo a organizzare questa fortunata retrospettiva veneziana furono forse il critico Vittorio Pica e l'artista Alberto Martini, che si è scoperto da ricerche d'archivio essere stati in corrispondenza con Carl Gustaf Estlander, il primo, e con lo stesso Gallen-Kallela, il secondo. Una visita agli archivi della Biennale di Venezia ha permesso il ritrovamento di una lettera manoscritta e autografa di Gallen-Kallela e una bozza di elenco di artisti scandinavi da invitare alla I Biennale, presumibilmente stilata dalla commissione organizzatrice, in cui appare il nome di Albert Edelfelt.

Sulla base della risonanza che la mostra personale di Gallen-Kallela ebbe nella stampa italiana, si è avanzata una proposta di lettura per un'opera del toscano Gianni Vagnetti (1897 – 1956), conservata alla Galleria nazionale di arte moderna di Roma, che ancora lascia alla critica diversi dubbi sulla datazione e l'interpretazione iconografica.

Lo spoglio del materiale delle mostre annuali della Società Amatori e Cultori di Belle Arti di Roma, dell'archivio Bioiconografico della Gnam e delle principali riviste d'arte italiane del periodo, ha permesso di ricostruire inoltre le opere di Gallen-Kallela presenti nelle diverse mostre italiane a cui ha presenziato, portando alla luce più partecipazioni di quante non fossero ancora note; nella Tavola riepilogativa si propone una ricostruzione delle opere di Gallen-Kallela che sono state esposte in Italia.

Infine, si è ritenuto utile introdurre nel percorso di ricerca uno scorcio sul milieu artistico francese, da cui gli artisti provenivano prima di recarsi in viaggio di formazione in Italia e che, ancora oggi, produce significativi studi sulla pittura finlandese. Lo spoglio dell'archivio Maurice Denis in Saint-Germain-en-Laye ha permesso di ritrovare la corrispondenza dell'artista francese con pittori finlandesi, in particolare una lettera del pittore Alfred William Finch (1854-1930), trasferitosi in Finlandia, avente come oggetto lo studio dell'affresco da parte di Juho Rissanen, di ritorno dalla Versilia, dove aveva studiato con Filadelfo Simi. Nella lettera si comprende come il maestro francese fosse un punto di riferimento in materia di pittura murale, avendo egli già realizzato diverse decorazioni, quali la cupola del Théâtre des Champs-Élysées, ai quali forse Rissanen ha partecipato, e di lì a pochi anni l'impressionante decorazione murale della chiesa di Saint-Esprit a Parigi.

Presso gli archivi del Louvre, dove avveniva il primo contatto degli artisti con i Primitivi italiani, è stato invece rintracciato nel registro dei copisti il nome di ‘Gallen’, presumibilmente Akseli Gallen-Kallela (che all’epoca usava firmarsi con il suo nome svedese originario Axel Gallén), tra coloro che avevano copiato nella primavera del 1903 un ritratto virile di Giovanni Bellini e uno di Antonello da Messina, forse studiati per le decorazioni ad affresco del Mausoleo di Pori, una città sulla costa occidentale, completato pochi mesi dopo.

Studi di riferimento

Come ha scritto Clare Willsdon nel suo studio sulla situazione in Gran Bretagna⁵, la pittura murale è stata investita del ruolo di preservare valori e ideali, identificandosi in un’ideologia conservatrice legata ai concetti di monumentalismo e nazione. Tale caratteristica ne ha determinato periodici abbandoni e riscoperte nel corso degli ultimi due secoli.

Nel XIX secolo lo studio della pittura murale tornò in auge con l’affermarsi dei soggetti storici e religiosi, sovente intesi a decorare luoghi istituzionali, come il Parlamento, o sacri, come le chiese. Gli scritti dei Nazareni in Germania, di William Dyce e Sir Charles Eastlake in Gran Bretagna, diedero i maggiori contributi in questo senso, stimolando la raccolta, la riedizione e la traduzione dei trattati sull’affresco – dal Cennini al Vasari – e nuove riflessioni sulle tecniche pittoriche. In Francia, a parte alcuni episodi di pittura parietale per opera di Delacroix, è con i cantieri chiesastici che gli artisti ritornarono all’affresco, o più precisamente al marouflage, la tecnica della pittura su tela incollata su muro. *Le Storie di Santa Genoveffa* di Puvis de Chavannes al Panthéon di Parigi divennero un modello di riferimento per l’arte di fine Ottocento, come si percepisce negli scritti di Charles Blanc e Maurice Denis.

Nel Novecento, dopo l’interesse dimostrato dagli artisti del Ritorno all’ordine (si pensi in Italia agli scritti di Severini⁶, Carrà e Sironi), la pittura murale è stata accantonata con lo scoppio della seconda guerra mondiale; le sperimentazioni artistiche si interessarono

⁵ C. Willsdon, *Mural Painting in Britain 1840-1940. Image and meaning*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. VIII

⁶ Curioso notare in questo studio che Severini si era posto il problema della realizzazione di affreschi su superfici esposte a temperature molto al di sotto dello zero, in un articolo evidentemente destinato a un pubblico nordico. G. Severini, “Techniques pour peindre sur façades”, in *Bulletin de L’Effort moderne*, n. 18, 1925, pp. 5-7 (I parte), p. 5.

allora alla forma e al gesto, e all'uso di tecniche innovative, rispondenti a un linguaggio considerato più attuale.

Negli anni Settanta un nuovo interesse per il monumentale riporta a rivalutare, negli studi accademici, lo studio di una 'norma', di un canone artistico, che trova nel XIX secolo il suo custode a noi più prossimo. In particolare, ricordiamo il saggio di Magdalena Droste che porta il titolo significativo di 'Affresco come idea' (*Das Fresko als Idee: zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, 1980), un'indagine sui fattori che sono alle origini del revival dell'affresco da parte dei Nazareni tedeschi e il legame con il portato storico dell'idea di nazione; un connubio, quello tra affresco e Stato, che si può ritrovare nei successivi revival per tutto l'Ottocento e oltre, e caratterizza alcuni stilemi utilizzati perfino dagli stili internazionali, come lo Jugendstil, che della decorazione murale hanno fatto largo uso.

Da allora sono stati prodotti diversi studi sulla rinascita della pittura murale tra Ottocento e Novecento, aventi come fulcro il significato ideologico del recupero della tecnica all'interno di un contesto storico e culturale. Per citare i più significativi, ricordiamo il testo di Susanne von Falkenhausen sulla pittura monumentale nell'Italia del Risorgimento (*Italienische monumental Malerei im Risorgimento 1830-1890 - Strategien nationaler Bildersprache*, 1993) e quello già citato di Clare Willson sui murali inglesi (*Mural Painting in Britain 1840-1940. Image and meaning*, 2000), a cui sono seguiti approfondimenti sulle singole realtà nazionali e locali (per esempio, J. McBrinn, *Mural Painting in Ireland 1850-1950*, 2007). Alcuni contributi importanti sono arrivati dagli Stati Uniti, come lo studio di Patricia G. Berman sui murali di Munch (*Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall paintings*, 1989), la raccolta di saggi *The built surface* (a cura di C. Anderson e K. Koehler Aldershot, 2002), e i vasti studi di Romy Golan sui murali europei (*Modernity and Nostalgia. Art and politics in France between the wars*, 1995; *Muralnomad. The paradox of wall painting, Europe 1927-1957*, 2009), riferiti ad anni più avanzati di quelli interessati da questa ricerca ma ricchi di spunti metodologici sul ruolo della pittura murale tra arte, società e politica.

In Italia, contributi importanti per lo studio dell'affresco allo scadere del XIX secolo sono venuti dai saggi di Orietta Rossi Pinelli (*Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in *La pittura in Italia – L'Ottocento*, 1991) e Silvia Bordini (*Materia e immagine: fonti sulle tecniche della pittura*, 1991; *Arte contemporanea e*

tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni, a cura di S. Bordini, 2007). Ricordiamo anche il contributo di Fabio Benzi su Galileo Chini decoratore ed affreschista tra l'Italia e il contesto internazionale (*Ad vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, 2002). Restano invece prevalenti gli studi sui murali degli anni Venti e Trenta del Novecento (si veda il catalogo della mostra *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, 1999-2000).

Alcune recenti mostre italiane hanno contrassegnato un nuovo interesse verso l'arte scandinava del XIX secolo, come la mostra di Ferrara sull'arte norvegese (*Da Dahl a Munch. Romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese*, 2001) e la mostra di Roma sull'arte applicata svedese, co-curata da Gianna Piantoni (*Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo*, 2002 – 2003). L'arte finlandese è stata invece oggetto di attenzioni esclusive nella prima metà del Novecento, con la prima mostra collettiva organizzata a Roma sotto la direzione di Antonio Maraini (*Arte finlandese del XIX e del XX secolo*, del 1937), e negli anni Cinquanta alla Strozzi di Firenze (*Arte finlandese*, 1950) e al Palazzo delle Esposizioni di Roma (*Arte nordica contemporanea*, 1955). Dopo un lungo intervallo, le opere degli artisti dell'età d'oro dell'arte finlandese sono riapparse nel 2002, con l'omaggio livornese alla pittrice Elin Danielson-Gambogi (*Elin Danielson Gambogi - Una donna nella pittura*, a cura di Giovanna Bacci di Capaci Conti), la prima mostra monografica dedicata a un'artista finlandese in Italia dopo quella di Gallen-Kallela alla Biennale di Venezia del 1914, e nel 2007 nelle sezioni storiche della mostra di Castel Sant'Angelo, *Baltico Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto*, a cura di Sergio Rossi.

Per quanto riguarda il panorama di studi finlandese, è stata a lungo predominante la ricerca condotta sulle singole figure d'artista; il recupero della tecnica ad affresco come tema trasversale del periodo preso in esame, è un soggetto in parte trattato nella monografia di Gallen-Kallela dello storico dell'arte Onni Okkonen (*Akseli Gallen-Kallela – Elämä ja taide* [Akseli Gallen-Kallela – La vita e le opere]) ormai datata 1949, e nel più ampio studio del 1966 di Salme Sarajas-Korte (*Suomen varhaisymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895* [Il primo simbolismo finlandese e le sue fonti: uno studio sulla pittura finlandese 1891-1895]). Più recentemente l'argomento dell'affresco in Gallen-Kallela è stato sviluppato

nel volumetto *Walls, walls! Give him walls! Akseli Gallen-Kallela's sketches and preliminary works for the frescoes in the Jusélius Mausoleum*, (1991) e nella tesi di dottorato di Janne Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the Constructed Nation: Art and Nationalism in Young Finland 1880-1900* (2001), le uniche nuove voci.

Le fonti di riferimento a cui si è attinto, sono state quasi tutte di produzione finlandese: gli scritti già citati di Estlander sull'arte italiana, e le cronache dall'Italia dello scrittore Juhani Aho; il breve saggio di Gallen-Kallela su Benozzo Gozzoli (*Konst. Några hågkomster af Axel Gallén* [Arte. Alcuni ricordi di Axel Gallén], 1901) e gli studi del danese Oskar Matthiesen, che insegnò la tecnica dell'affresco a Gallen-Kallela durante il loro soggiorno a Pompei (*Italiens al-fresco-kunst* [L'arte italiana ad affresco], 1918). La bibliografia sul collezionismo dei Primitivi italiani in Finlandia, nucleo originario di questa ricerca poi allargatasi al recupero dell'affresco dei Primitivi, è invece più ricca, e rimanda al numero speciale di *Apollo* del maggio 1982, dedicato all'arte in Finlandia, e al saggio di Camilla Hjelm, *Det äldre italienska måleriet i Gyllenbergs samling* [L'arte italiana antica nella collezione Gyllenberg] (2007). La recente pubblicazione della tesi di dottorato di Hanne Selkokari, *Kalleuksia Isänmaalle - Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*, [I tesori per la patria – Eliel Aspelin-Haapkylä come collezionista e storico dell'arte] (2008) indaga approfonditamente la nascita della prima importante collezione finlandese di Primitivi, quella dello studioso di arte italiana Aspelin-Haapkylä.

Gli studi italiani sull'arte scandinava sono ovviamente limitati, per la marginalità dell'impatto che l'arte nordica, per non parlare di quella finlandese, ha avuto nel nostro paese (eccezion fatta per l'opera degli architetti Alvar Aalto, Eliel ed Eero Saarinen). Rimangono quindi di grande valore gli studi di Vittorio Pica (ma non solo) sull'arte svedese e finlandese pubblicati su *Emporium* (si veda A. Cambedda, *L'informazione sull'arte straniera in Italia nella critica di Vittorio Pica*, in *Roma 1911*, 1980). Di particolare utilità è stato inoltre il numero monografico della rivista *Il Veltro* del settembre-dicembre 1975, dedicato a *Le Relazioni tra l'Italia e la Finlandia*, con ampi contributi sulla storia, l'arte e la letteratura.

In questo panorama bibliografico, la Francia rimane la nazione europea più attenta ai pittori finlandesi del periodo in esame, che proprio a Parigi conobbero il successo internazionale ai Salons e alle Esposizioni Universali. Si ricordano solo le

recenti grandi mostre al Musée des Beaux-Arts di Lille (*L'horizon inconnu: l'art en Finlande de 1870-1920*, del 1999-2000, e *Échappées Nordiques. Les maîtres scandinaves & finlandais en France - 1870-1914*, del 2008), la bella mostra di Helene Schjerfbeck al Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (*Helene Schjerfbeck - 1862-1946*, 2007) mentre le opere di Gallen-Kallela cominciano nuovamente a presenziare in diverse collettive, come nella recente *Traces du Sacré*, del 2008, al Centre Pompidou.

I. IL CONTESTO. LA RINASCITA DELLA PITTURA MURALE IN FINLANDIA ALLA FINE DEL XIX SECOLO

“Dalla mentalità, liscia come un olio,
degli ultimi due decenni del diciannovesimo secolo
era insorta improvvisamente in tutta l’Europa una febbre vivificante.
Nessuno sapeva bene che cosa stesse nascendo;
nessuno avrebbe potuto dire se sarebbe stata una nuova arte,
un uomo nuovo, una nuova morale o magari
un nuovo ordinamento della società.”
L’uomo senza qualità, Robert Musil⁷

La Finlandia alle soglie dell’Indipendenza

Conosciuta dai viaggiatori del Grand Tour, l’area nordica dei *Fenni*, come li chiamò Tacito, fu terra di esplorazione da parte di coloro che vi cercavano il primitivo stato della natura, il sublime selvaggio che l’uomo non aveva ancora asservito⁸.

Per la sua particolare posizione geografica (si veda la carta europea, nelle Illustrazioni), la Finlandia si era vista storicamente contesa da Svezia e Russia per il controllo della navigazione nel Baltico e come Stato cuscinetto a difesa dei confini dell’una o dell’altra nazione. Nel XIX secolo, fornì ai viaggiatori un percorso alternativo via terra, allorquando i conflitti sulle coste del Baltico impedivano le comunicazioni marittime con la Germania o la Polonia⁹. Questa posizione ‘scomoda’ della Finlandia si dimostrò però strategica per uscire dall’isolamento in cui l’avevano costretta secoli di dominazione straniera. La Svezia conquistò la Finlandia con la prima crociata, guidata da re Erik a metà del XII secolo, e ne influenzò la cultura fino all’Ottocento, attraverso la lingua e la religione, prima cattolica poi protestante. Nel XVIII secolo la Russia tornò a premere sui confini orientali della Finlandia, quando nel 1809 lo zar Alessandro I e Napoleone si spartirono le zone baltiche. La Finlandia passò allora alla Russia, che le accordò lo statuto speciale di Granducato, e le permise di mantenere una certa

⁷ R. Musil, *L’uomo senza qualità*, Einaudi, [I ed. italiana 1956] 1996 Torino, p. 58

⁸ Si veda sull’argomento: H. A. Barton, *Northern Arcadia: foreign travellers in Scandinavia. 1765-1815*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1998

⁹ F. da Caprio, “Viaggiatori ‘in transito’ nella Finlandia fra Sette e Ottocento”, in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, nn. 15-16, 2003-2004, pp. 151-166

autonomia, come la legislazione, la lingua e il sistema sociale svedese¹⁰. Da questo momento, la città di Helsinki fu preferita alla vecchia capitale svedese Turku, per la sua posizione più centrale e vicina a San Pietroburgo, e lo zar incaricò l'architetto tedesco Engel di riprogettarne il centro. Sotto lo zar Alessandro II (1855-1881) la Finlandia accrebbe i suoi sentimenti indipendentistici, sulla scia dei moti risorgimentali che infiammavano l'Europa e grazie al nuovo sentimento di fiducia instillato dallo sviluppo del commercio e dell'industria. Da una parte lo zar aveva incitato la Finlandia a scoprire le origini della propria lingua e della propria storia, per creare un sentimento di appartenenza al mondo slavo e innalzare il valore culturale dell'Impero attraverso il suo Granducato¹¹; dall'altra, la Finlandia riconobbe nell'uso e nello studio della lingua finlandese uno dei cavalli di battaglia per creare intorno all'idea di identità nazionale lo scontro con lo stesso zar. La Fennomania, così fu chiamata l'ondata nazionalista finlandese della seconda metà dell'Ottocento, trascinò con sé le arti visive e contribuì alla nascita di un'arte finlandese autonoma, e con la fondazione della Società delle Arti nel 1846 si promosse l'educazione artistica degli artisti più meritevoli¹². Fu l'inizio di un cambiamento profondo che portò gli artisti finlandesi a formarsi non più esclusivamente all'estero, per compensare una modesta educazione artistica e culturale (le mete preferite erano allora Stoccolma, San Pietroburgo, Düsseldorf, Roma – quest'ultima grazie alla presenza del danese Thorvaldsen e dello scultore finlandese Runeberg), ma ad entrare in scuole e accademie finlandesi di livello internazionale, partecipare alle mostre annuali, in patria e all'estero, come rappresentanti di un'arte unicamente finlandese. Altrettanto importante, la Società delle Arti promosse la nascita del collezionismo e la creazione di un museo pubblico. Carl Gustaf Estlander fu il primo docente universitario a tenere lezioni di arte dal 1862-3 all'interno del corso di Estetica, e i suoi allievi, Eliel Aspelin e Johan Jakob Tikkanen, iniziarono rispettivamente la prima importante collezione privata di arte antica e il primo corso di studi storico-artistici in Finlandia.

¹⁰ M. Klinge, *Breve storia della Finlandia*, Otava, Helsinki 1994, pp. 53-57

¹¹ O. Jussila, S. Hentilä, J. Nevakivi, *Storia politica della Finlandia 1809-2003*, Guerini e Associati, Milano 2004, p. 41

¹² B. Lindberg, *Painting from romanticism to realism*, in *Art in Finland: from the Middle Ages to the present day*, a cura di B. von Bonsdorff et al., Schildts, Helsinki 2000, p. 188. Si veda anche il numero monografico *The Shaping of Art history in Finland*, Taidehistoriallisia Tutkimuksia n. 36, Taidehistorian Seura / Society of Art History, Helsinki 2007, in particolare il saggio di S. Pettersson, *For the people's best. Frederik Cygnaeus and the course taken by art in Finland*, pp. 11-24.

Con l'avvicinarsi a capo dell'Impero dello zar Nicola II, nel 1894, i sentimenti nazionalisti si acuirono: per portare a compimento il progetto panslavista russo, egli tentò di aumentare il controllo sul Granducato con vari decreti restrittivi, che presero il nome di Manifesto di febbraio (1899): tra le novità imposte vi fu l'introduzione del russo come lingua ufficiale negli alti gradi dell'amministrazione locale. La Finlandia si era trasformata profondamente nei pochi decenni precedenti e l'autonomia del Granducato, inizialmente finalizzata a legare la Finlandia alla Russia, le aveva permesso di trovare invece all'interno dei propri confini il comun denominatore della rivolta nazionalista. In reazione al Manifesto di febbraio, molte voci europee si levarono in difesa della piccola nazione (contava all'epoca circa 2.656.000 abitanti), tra cui l'Italia: circa 280 personalità della politica e della cultura firmarono una petizione in appoggio ai diritti della Finlandia¹³. Con lo scoppio della I guerra mondiale, si aprirono le ostilità tra Russia e Germania in seguito all'attentato di Sarajevo e si avviò la Rivoluzione bolscevica che pose fine al regime zarista: la Finlandia si proclamò Repubblica sovrana il 6 dicembre 1917. Lenin riconobbe formalmente il nuovo Stato, ma si aprì una nuova stagione di sanguinose battaglie interne tra i 'rossi' filosovietici e i 'bianchi' indipendentisti. La fine del conflitto si ebbe sotto la guida del maresciallo Mannerheim che, eletto reggente, ratificò la costituzione nel 1919.

Sullo sfondo delle vicende storiche narrate, l'Italia risorgimentale aveva rappresentato un modello politico e sociale per la Finlandia. Le gesta di Garibaldi ebbero risonanza notevole al di là del Baltico, per la figura nobile e coraggiosa che si lanciò nella rivolta in nome della libertà: i suoi ritratti venivano venduti nelle vetrine delle librerie e le vicende politiche venivano seguite sui giornali¹⁴. Tra i garibaldini che parteciparono alla presa di Roma figurano anche dei finlandesi. Dal suo canto, l'Italia guardava con attenzione alla politica russa in Finlandia, a partire dalla guerra di Crimea che aveva visto la flotta anglo-francese occupare le isole Åland¹⁵, a metà strada tra Finlandia e Svezia.

¹³ Tra essi figura il nome di Carducci. *Nationality and Nationalism in Italy and Finland from the mid XIXth century to 1918*, a cura di M. Väisänen, Studia Historica 16, SHS, Helsinki 1984, p. 26

¹⁴ E. Saarenheimo, "Il Risorgimento italiano e la Finlandia", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, nn. 15-16, 2003-2004, pp. 57-61, p. 58. Sulla fortuna di Garibaldi nell'iconografia italiana del Risorgimento si veda invece A. Villari, *Immagini del Risorgimento. Cronaca profana e travestimenti sacri prima e dopo l'Unità d'Italia*, in *La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Silvana editoriale, Milano 2008, pp. 259-271.

¹⁵ K. Hovi, "L'Italia e l'indipendenza finlandese", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 17, 2005, pp. 75-76

Ritorno dell'affresco nella pittura finlandese dell'Ottocento

Nel cuore delle vicende narrate, il movimento nazionalista dei Fennoman sostenne le richieste di indipendenza attraverso argomenti quali l'unicità della cultura finlandese e la sua autonomia rispetto alle regioni dell'Impero russo. Crebbe la domanda di artisti in grado di realizzare vaste decorazioni murali per gli edifici rappresentativi, sia pubblici che privati, che avrebbero di lì a poco formato i nuovi simboli della nazione. Il movimento che nei paesi del Nord Europa aveva preso il nome di Romanticismo nazionale, si era espresso fino ad allora anche in Finlandia tramite una vasta produzione di pittura di paesaggio e il rifiorire dell'architettura. Nella costruzione dei nuovi edifici, l'uso di materiali considerati nazionali, autentici, come per esempio il granito, era divenuto un fattore importante per legare l'opera al territorio¹⁶. In questa ricerca si vedrà come anche in pittura la ricerca di una verità del materiale e della tecnica ha la sua importanza nel recupero dell'affresco.

Per rispondere dunque a una nuova esigenza di pitture murali, gli artisti tornarono a guardare con interesse all'arte italiana antica, dopo aver cercato nuova linfa in Germania e in Francia. In particolare, tornarono a viaggiare oltre le Alpi per vedere e studiare gli affreschi dei pittori del Trecento e Quattrocento, attratti dalla qualità della tecnica e dalla spiritualità che emanano le loro opere. Gli esempi ancora oggi esistenti della stagione dell'affresco moderno finlandese portano traccia di questo viaggio tra i Primitivi italiani: a Helsinki, nella sala della Musica della Casa degli Studenti (fig. 7), nella sala della letteratura per l'infanzia della Biblioteca di Rikhardinkatu (figg. 41 e 42), nella cupola per il Museo Nazionale (figg. 4 e 5); a Pori, sulla costa occidentale finlandese, nelle decorazioni per il mausoleo Jusélius (fig. 20); a Tampere, a nord di Helsinki, nella Cattedrale (fig. 10 e 11).

Vi era stato un unico precedente in questo revival ottocentesco dell'affresco in Finlandia, nella decorazione del coro della Cattedrale di Turku per mano del pittore Robert Wilhelm Ekman (1808-1873), con scene neotestamentarie e momenti della storia religiosa finlandese (fig. 2)¹⁷. L'opera fu eseguita grazie alla pratica che Ekman acquisì

¹⁶ S. Ringbom, *Stone, style and truth. The vogue for natural stone in Nordic architecture 1880-1910*, Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1987, p. 39

¹⁷ Su Ekman esistono poche pubblicazioni tradotte. Gli studi fondamentali sono di Bertel Hintze *R. W. Ekman 1808-1873. En konsthistorisk studie* [R. W. Ekman 1808-1873. Uno studio storico-artistico], Schildt, Helsinki 1926, e di Jukka Ervamaa, *R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide* [I motivi kalevaliani nell'arte di R. W. Ekman e C. E. Sjöstrand], Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1981. Interessante qui ricordare anche i precoci esempi di decorazione neoclassica nella

come assistente di Johan Gustaf Sandberg, attivo presso il cantiere della cappella di Gustav Vasa nella Cattedrale di Uppsala in Svezia¹⁸ negli anni Trenta. In Svezia il recupero della conoscenza dell'affresco era stato promosso dagli architetti stessi, e vedremo come nuove committenze pubbliche interessarono tutto il XIX secolo e oltre.

La decorazione del coro della cattedrale di Turku fu completata da Ekman nel 1854 dopo diversi anni di lavoro. Sebbene lo stile fosse ben lontano da quello grafico, essenziale, che si impose nei murali di Gallen-Kallela al volgere del Novecento, rappresenta l'unica grande decorazione di questo tipo in Finlandia eseguita dopo secoli di oblio. In quegli anni venivano infatti riportate alla luce le decorazioni parietali delle chiese più antiche, disperse nel territorio. Nel clima di recupero delle tracce della propria storia, le spedizioni archeologiche promosse dalla Società antiquaria di Finlandia e dalla Commissione Archeologica censirono fino ai primi del Novecento il patrimonio artistico territoriale e promossero scavi archeologici e restauri di castelli e chiese. Lo storico Emil Nervander, fondatore nel 1870 della Società antiquaria finlandese, si interessò in particolare al restauro, condotto da lui stesso, delle pitture decorative a secco delle antiche chiese, come quelle di Rauma, Hattula e Lohja¹⁹, eseguite in origine forse da maestri ambulanti²⁰. Nella chiesa di Hattula, in particolare, vi è la summa della pittura parietale finlandese medievale (1470-1520), una decorazione precedente la Riforma luterana con storie della Creazione, della vita di Maria e della Passione di Cristo²¹ (fig. 3). Si diffuse così la percezione romantica di un passato culturale genuinamente finlandese di cui riappropriarsi, perché caratterizzante, come lo erano i monumenti e i musei nelle altre nazioni europee, e di origini popolari, il che ne suggellava il legame con la popolazione moderna. Come scrisse il primo docente

cosiddetta 'stanza pompeiana' nella residenza di Brinkhall a Turku, databili alla fine del Settecento, appartenente alla Suomen Kulttuuriperinnön Säätiön. La decorazione a grisaille su tela applicata su muro ricorda lo stile della decorazione parietale romana, un motivo, sembra, assai diffuso nella carta da parati in Finlandia. In *Ars: Suomen taide*, vol IV/VI, a cura di S. Sarajas-Korte, Weilin + Göös, Espoo 1989, p.48

¹⁸ *Kansallispyhäkkö: Turun tuomiokirkko 1300-2000* [Santuario nazionale: la cattedrale di Turku 1300-2000], a cura di C. J. Gardberg, S. Heininen, P. O. Welin, Tammi, Helsinki 2000, p. 335.

¹⁹ S. Ringbom, *Art history in Finland before 1920*, SSF-Studia Slavica Finlandensia, Helsinki 1986, p. 34 e sgg. Si vedano anche: L. Valkeapää, *Emil Nervander as a pioneer of Finnish art history and antiquarian interests in Finland during the last decade of the 19th century*, in *The Shaping of Art history in Finland*, op.cit., p. 42 e sgg.; *Art in Finland: from the Middle Ages to the present day*, op. cit., p. 127 e sgg. L'unica chiesa i cui affreschi erano ancora visibili a quella data era quella di Rauma. Sulle chiese finlandesi antiche si vedano le pubblicazioni di Markus Hiekkänen, tra cui la più recente *Suomen keskiajan kivikirkot* [Chiese finlandesi medievali in pietra], SKS, Helsinki 2007

²⁰ O. Okkonen, *L'art finlandais*, WSOY, Helsinki 1949, pp. 7-8

²¹ C. J. Gardberg, "Finnish medieval art", in *Apollo*, n. 243, maggio 1982 (numero speciale dedicato all'arte finlandese), pp. 348-353, p. 352

finlandese di Storia dell'arte, Tikkanen, nelle chiese che riemersero nel XIX secolo vi era la "naïve peinture populaire qui, du fond du moyen-age à la fin du XIX siècle, n'a cessé de couvrir d'images bibliques le murs de nos pauvres églises campagnardes"²². L'affresco dunque si legava alla tradizione pittorica finlandese più antica e alcune note iconografie ad affresco, come il pellicano che nutre il suo piccolo con il sangue che sgorga dal suo petto, dipinto da Hugo Simberg (1873-1917) nella Cattedrale di Tampere, o l'immagine di *Ilmarinen che ara il campo di vipere* 'salendo' sul costolone della volta, di Akseli Gallen-Kallela, sono in qualche modo omaggio della nuova scuola di pittura nazionale alla tradizione artistica locale recentemente riemersa (figg. 3 e 4).

La pittura murale nella formazione della nazione

Dopo la risonanza degli esempi offerti nella prima metà dell'Ottocento dalle teorie dei Nazareni tedeschi e dei Preraffaelliti inglesi, in quegli anni venati di simbolismo, la spiritualità, la capacità di elevazione morale ma anche la sintesi di forme e colori divennero fattori determinanti, e non solo in Finlandia, nella valutazione di un'opera d'arte. In questo senso, la pittura ad affresco, e in generale tutte le tecniche di pittura murale, si rivelavano adatte allo scopo poiché efficace mezzo di comunicazione grazie alle sue ampie dimensioni, duratura nei secoli, legata al canone pittorico dei grandi pittori dell'arte italiana, alla tradizione finlandese e allo stesso tempo aggiornata sulle tendenze europee di ritorno alla pittura monumentale.

Inoltre, sotto l'influenza delle idee hegeliane per cui l'arte è emanazione dello spirito di un popolo, la nazione diventa il principio organizzatore attraverso cui la produzione culturale di un Paese si orienta attraverso gli usi, la religione, il linguaggio²³. Rispetto al termine di nazione, è stato osservato, il nazionalismo nato negli ultimi dieci anni dell'Ottocento riflette l'aspirazione a formare uno Stato più che definire Stati già esistenti²⁴, ed è qui il caso della Finlandia, che attendeva di vedersi nuovamente autonoma dopo secoli. In questa dinamica, il desiderio di riscoprire e di fondare una scuola artistica di matrice finlandese rallenta inizialmente, negli anni Novanta, l'entrata

²² J.J. Tikkanen, *L'art moderne en Finlande*, Statsrådet, Helsinki 1926, p. 4

²³ *Avant-gardes and partisans reviewed*, a cura di F. Orton & G. Pollock, Manchester University Press, Manchester-New York 1996, pp. 103-104

²⁴ E.J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1990, p. 101

di movimenti internazionali, quali il Post-Impressionismo, in favore di una rinascita della pittura murale nel solco della tradizione e del particolarismo.

Come fu per i Nazareni tedeschi, l'arte dell'affresco si prestava alle nuove esigenze di identificazione territoriale e culturale: Esemplare la relazione che il deputato inglese Thomas Wyse fece al Comitato per la decorazione del Parlamento di Londra, dopo l'incendio che lo distrusse parzialmente nel 1835: egli testimoniò sugli effetti benefici della scelta di re Ludwig di Baviera di far realizzare i murali di Stato bavaresi, raccontando di aver visto gli abitanti delle montagne del Tirolo prendere in braccio i loro bambini per spiegare loro le scene della storia bavarese quasi ogni domenica. La sua testimonianza fu chiave per la scelta dell'affresco come la tecnica da impiegare per la nuova campagna decorativa del Parlamento²⁵. Con la pittura murale, inoltre, lo Stato e le istituzioni tornavano ad essere committenti, dopo una lunga interruzione del dialogo con gli artisti.

Problematiche sulla realizzazione di pitture murali

Come hanno spiegato Magdalena Droste e Claire Willsdon, in due studi basilari in questo campo, la pittura murale si connota subito come pittura nazionale, monumentale, a destinazione pubblica²⁶. Il colore che penetra e si unisce all'architettura, in un legame simbolico di immagini e radici, ha grandi potenzialità di comunicazione, ma enormi difficoltà esecutive, e approda a una sua applicazione pratica solo in alcuni momenti della cultura visiva europea. Anche laddove l'affresco è considerato il medium ideale per la decorazione di un luogo civile o religioso, le difficoltà esecutive, il timore di fallire nell'impresa, problemi conservativi legati all'umidità o alla stabilità degli ambienti, ne decretarono spesso l'insuccesso a livello pratico. Comprendiamo dunque come le capacità tecniche riacquistino peso nella formazione di un artista. D'altra parte, laddove tutti i procedimenti di realizzazione siano stati eseguiti ad arte, la pittura ad affresco ha una durata e una resistenza eccezionali, paragonabili solo alla decorazione a mosaico.

²⁵ C. Willsdon, *Mural Painting in Britain 1840-1940. Image and meaning*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 45

²⁶ M. Droste, *Das Fresko als Idee*, op. cit.; C. A. P. Willsdon, *Mural Painting in Britain 1840-1940. Image and meaning*, Oxford University Press, Oxford 2000.

A fronte della pratica predominante della pittura a olio e da cavalletto, chi alla fine del XIX secolo desiderasse apprendere “la pratica antiborghese dell’affresco”²⁷, doveva affrontare una serie di difficoltà: trasferirsi presso una delle accademie che prevedevano un insegnamento dedicato specificatamente a questa tecnica – Düsseldorf, Monaco, Antwerp e Londra²⁸ (anche in Italia, lo vedremo, la pratica dell’affresco non si era perduta); saper gestire i lunghi tempi di esecuzione e il lavoro collettivo delle varie maestranze; approfondire la conoscenza dei materiali; ridurre la tavolozza cromatica, poiché solo un ristretto numero di colori può essere applicato sulla calce fresca senza alterarsi nel processo di asciugatura dell’intonaco²⁹; affrontare il rischio di possibili fallimenti, come quelli clamorosi dei Preraffaelliti inglesi nei murali per l’Union Hall di Oxford, che sembravano aver fatto eccellere l’affresco più nei suoi intenti e nel suo portato ideale che nel risultato finale; relegare la propria opera, sovente, a luoghi in cui il grande pubblico non avrà mai accesso (si pensi per esempio ai murali all’interno di un Parlamento o di un Mausoleo); valutare la scarsità di committenti in grado di sostenere gli alti costi di tale impresa. La committenza privata, infatti, aveva visto modificare nel corso del XIX secolo i suoi spazi abitativi da palazzi ad appartamenti, e aveva rinunciato in molti casi alla decorazione ad affresco per il suo godimento domestico³⁰. I principali committenti si delineavano nuovamente nello Stato e nelle Istituzioni, riallacciando un dialogo con gli artisti interrotto da tempo. Enrico Castelnuovo ha efficacemente descritto la cattedrale come il fantasma che, insieme al comunismo, circolava attraverso l’Europa dell’Ottocento³¹. Verso la fine del secolo, le cattedrali laiche sono gli edifici istituzionali – il Parlamento, l’Università, la Biblioteca, il Museo – necessari ai nuovi Stati che in questo secolo hanno raggiunto l’indipendenza. Alle pareti, nei foyer, nei soffitti, nelle aule di questi edifici troviamo episodi storici, leggende, i simboli della patria. All’interno della pittura murale, si presenta così

²⁷ S. Susinno, *La pittura a Roma nella prima metà dell’Ottocento*, in *La pittura in Italia. L’Ottocento*, Electa, Milano 1991, pp. 399-430, p. 399

²⁸ C. A. P. Willsdon (a cura di), voce *Mural*, *The Grove Dictionary of art*, 1996, vol. 22.

²⁹ Durante l’asciugatura dell’intonaco avviene una reazione chimica, la carbonatazione, che può bruciare i pigmenti di origine vegetale. Sono quindi utilizzati di preferenza i colori a base minerale e di terre naturali, quali il bianco di San Giovanni, ocre per il rosso e il giallo, terra per il rosso, il verde e i bruni, oltremare per l’azzurro. Sul procedimento di realizzazione di un affresco si vedano: *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Mursia, Milano 1973, p. 315 e sgg; il video didattico realizzato dall’IMSS – Istituto e Museo di Storia della scienza di Firenze per il Museo Benozzo Gozzoli di Castelfiorentino, disponibile all’indirizzo <http://brunelleschi.imss.fi.it/benozzogozzoli/tecniche/Affresco.html>

³⁰ G. Marangoni, “I nuovi orizzonti della decorazione murale”, in *Casabella*, n. 2, 1928, pp. 16-20, p. 16-17

³¹ Si veda il saggio di E. Castelnuovo, *Il fantasma della cattedrale*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, vol IV/IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino, 2004.

un'ulteriore specializzazione tra pittura di ambizione monumentale e quella di carattere decorativo. L'appartenenza della pittura murale a un monumento, come è stato prima sottolineato, implica che l'affresco prenda un carattere simbolico, come è simbolico il concetto stesso di monumento. Già Argan aveva sottolineato come il carattere monumentale sia insito nella natura stessa della pittura murale³² e Puvis de Chavannes aveva affermato che vi sono solo due pitture che hanno senso "... la pittura murale, che appartiene al monumento, o le pitture da cavalletto che si possono esaminare tenendole in mano"³³. Nel caso delle committenze pubbliche, il programma iconografico prendeva un carattere determinante e seguiva un tema obbligato, così la pittura murale di carattere monumentale risulta più statica, narrativa, rispondente alla funzione di essere un'arte catalizzatrice della memoria collettiva (scene storiche, episodi della letteratura) e fondamento dunque di un sentimento di appartenenza a una nazione. È la pittura che, si giudicava nel XIX secolo, innalza il livello artistico di una nazione come scrivono molti teorici del tempo, e rende ogni spazio sacro come una cattedrale. Indipendentemente dalle epoche e dallo stile, troviamo gli artisti più diversi ambire a questo tipo di committenza, forse in risposta a un tacito desiderio di entrare nella storia attraverso una grande opera pubblica: Edouard Manet desiderava decorare con temi realistici, alla Zola, l'Hôtel de Ville di Parigi, Edvard Munch realizzò i murali per l'Università di Oslo, John Singer Sargent impiegò quasi trent'anni della sua carriera di ritrattista alla moda nella decorazione della Boston Public Library, e così via.

La pittura murale nella sua connotazione 'decorativa' è invece strettamente collegata all'effetto d'insieme dell'ambiente architettonico, senza prevaricarne lo spazio che la ospita³⁴: pittura decorativa è la pittura di superficie, dal segno spesso curvilineo dell'Art nouveau, e dalle forme semplificate e i colori vivaci, una tendenza all'essenzialità e all'arcaismo nella composizione ma anche nei mezzi. Queste qualità erano state reclamate da diversi fattori internazionali nel corso dell'Ottocento: l'incentivo socialista

³² Voce *Pittura* a cura di G.C. Argan, *op.cit.*

³³ La citazione di Puvis de Chavannes è del 1899, ed è riportata nell'antologia di testi raccolti da *Puvis de Chavannes and the modern tradition*, a cura di R. J. Wattenmaker, Art Gallery of Ontario, 24.10 – 30.11.1975, Toronto 1975, p. 32

³⁴ Argan scrive: "Più precisamente, la distinzione non è tra pittura decorativa e non decorativa, ma tra pittura che adempie alla funzione decorativa, in quanto è e vuol essere soltanto pittura, e una pittura concepita con l'intenzione precisa di decorare o abbellire...Al polo opposto di una pittura tesa alla più spregiudicata sperimentazione, come quella degli Impressionisti, la pittura decorativa è esplicitamente ufficiale e accademica. Una ripresa d'interessi decorativi, ma non più nel senso della celebrazione, bensì come concentrato interesse sui valori immediatamente visivi della pittura, si è avuta nel nostro secolo, con la corrente dei Fauves e col cubismo, e specialmente con l'opera di Matisse e di Léger". Voce *Pittura* a cura di G.C. Argan, *op. cit.*

per un ritorno all'artigianato popolare e ai suoi stilemi decorativi in serie, promosso per prima dalla Gran Bretagna; la crescita del ruolo delle arti applicate nell'architettura, che sviluppano il gusto per il ritmo e l'eleganza nella decorazione; il sincretismo delle arti (in questo caso la fusione dell'architettura con la pittura e le arti minori) nel concetto wagneriano di opera d'arte totale; l'esigenza simbolista della sintesi e della semplificazione, secondo l'enunciazione di Albert Aurier, del carattere decorativo dell'opera d'arte simbolista, conseguenza del suo essere "soggettiva, sintetica, simbolista e ideista"³⁵. In questo nuovo interesse per l'armonia delle forme e dei colori, emerge l'apprezzamento formale per i pittori Primitivi per la "loro capacità decorativa; una capacità poi sacrificata dal progresso che preferisca l'illusione della realtà all'equilibrio delle simmetrie"³⁶.

L'Italia patria dell'affresco

In Italia, l'identificazione dell'affresco con una pittura di carattere nazionale, si esprime apertamente nel 1816 nelle parole dell'accademico bolognese Giuseppe Tambroni, in contatto con i pittori Nazareni a Roma, in un libretto in cui auspicava "ancora risvegliare con questo esempio l'animo dei ricchi tra gl'Italiani ed eccitare gli altri egregj moderni Artefici perche si faccia risorgere questo modo di dipingere, il quale ha reso l'Italia, e in particolar modo Roma, l'oggetto della invidia e dell'ammirazione degli stranieri"³⁷. Il Tambroni legò il suo nome, interessante qui ricordarlo, alla scoperta e alla prima pubblicazione del *Trattato della pittura* di Cennino Cennini, nel 1821, che dedicò al principe Cristiano Federico di Danimarca³⁸. Il testo del Cennini fu scoperto tra i codici della Biblioteca Vaticana e tradotto in seguito in molte lingue, divenendo uno dei testi principali per coloro che si interessarono alla pittura murale, poiché ricco di descrizioni e suggerimenti appresi alla bottega dei fratelli Gaddi, allievi di Giotto.

³⁵ G.-A. Aurier, "Le symbolisme en peinture. Paul Gauguin", in *Mercure de France*, 15 marzo 1891, pp. 155-165

³⁶ E. Gombrich, *Il Primitivismo e il suo valore nell'arte*, in *Sentieri verso l'arte. I testi chiave di Ernst H. Gombrich*, a cura di R. Woodfield, Leonardo, Milano 1996, p. 312

³⁷ La citazione è in S. Susinno, *Gli affreschi del Casino Massimo in Roma. Appunti per un quadro di riferimento nell'ambiente romano*, in *I Nazareni a Roma*, a cura di G. Piantoni, S. Susinno, Galleria nazionale di arte moderna, 22.1. - 22.3.1981, De Luca editore, Roma 1981, pp. 369-373, p. 370

³⁸ Cennino Cennini, *Trattato della pittura - Messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Paolo Salviucci, Roma 1821

Durante l'epoca risorgimentale, il gusto predominante si era orientato sui temi storici realizzati in pitture di grandi dimensioni con fotografico realismo. Il problema di creare nuove iconografie e simboli per la nazione nascente era vivo già in quegli anni pre-unitari, perché avrebbe potuto fornire simboli e immagini aggreganti per il popolo. Come scrisse Mazzini: "Perché l'Arte del Popolo, della Nazione italiana possa esistere, bisogna che la Nazione sia ... La caratteristica della scuola che [i pittori] seguono è di essere eminentemente *storica*: è infatti nella continuità della tradizione storica che l'Italia deve attingere le ispirazioni e le sue forze per fondare la sua Nazionalità"³⁹. In queste parole si coglie appieno il nodo del problema: trovare un linguaggio visivo che fosse squisitamente italiano, richiamandosi alla grande tradizione artistica rinascimentale⁴⁰. Si crearono nuove iconografie e campagne decorative in edifici pubblici e privati, dal Piemonte all'Emilia, dalla Sardegna alla Campania⁴¹, anche se non si raggiunse la stessa determinazione e diffusione nell'impiego dell'affresco che si era avuta agli inizi del XIX secolo, con gli esempi nazareni e i cantieri Vaticani diretti dal Canova, o l'intensa campagna di restauri chiesastici promossa sotto il pontificato di Pio IX⁴². Come scrisse Fortunato Bellonzi, l'Ottocento è il secolo della storia "maestra di vita e immenso deposito di civiltà e stilemi"⁴³ e la via della storia indicata da Mazzini risultava valida ancora a trent'anni di distanza, se Cesare Maccari, il più importante affreschista dell'Italia post-unitaria, aveva scelto di realizzare con realismo fotografico i soggetti della storia antica e contemporanea in Palazzo Madama a Roma e nel Palazzo Pubblico di Siena⁴⁴. I pittori però attendevano dalla nuova capitale le indicazioni sulla auspicata arte nazionale: "da tutta Italia guardavano alla nuova capitale, temendo o auspicando un'unificazione linguistica che doveva passare attraverso le forche caudine

³⁹ G. Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, a cura di A. Tugnoli, Editrice Clueb Bologna, Bologna 1993 [1841], p. 75. Il testo, redatto originariamente in francese, apparve per la prima volta tradotto in inglese a Londra nella rivista *London and Westminster Review*, vol. 35, gennaio-aprile 1841.

⁴⁰ G. Piantoni, *L'arte svedese e il dibattito sullo "stile moderno" in Italia*, in *Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo*, a cura di G. Piantoni e B. Fredlund, Galleria Nazionale di Arte Moderna – Museo Boncompagni Ludovisi, Roma, 13.12.2002 – 9.2.2003, SACS, Roma 2002, p. 24.

⁴¹ Si vedano i vari saggi relativi alle diverse realtà regionali in *La pittura in Italia – L'Ottocento*, II voll., Electa, Milano 1991.

⁴² G. Capitelli, *Icone del culto in difesa dell'identità anti-moderna*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia – Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, progetto di S. Susinno, a cura di S. Pinto, L. Barroero & Fernando Mazzocca, Scuderie del Quirinale, 7.3. – 29.6.2003, Catalogo Electa, Roma 2003, pp. 249-253, p. 249.

⁴³ F. Bellonzi, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Edizioni Quasar, Roma 1978, p. 11.

⁴⁴ Su Cesare Maccari si veda: *Gli affreschi del Maccari, Ricordo di Loreto*, Danesi ed., Roma, s.d., e *Cartoni di Cesare Maccari per gli affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena*, a cura di A. Olivetti, Silvana editore, Cinisello Balsamo 1998.

delle commissioni ufficiali. E a Roma un'attempata tradizione accademica era ben decisa a non cedere ad altri la candidatura per la pittura ufficiale della terza Italia"⁴⁵. Non vi furono per tutto il corso del secolo in Italia altre dichiarazioni così esplicite come quella che ci diede il Tambroni sull'affresco come pittura nazionale; agli esordi del Novecento il problema dello stile nazionale non era ancora risolto, come testimoniano le assenze di linee guida da parte della commissione per la decorazione pittorica interna del Monumento a Vittorio Emanuele II⁴⁶.

Tra il 1897 e il 1899 il Circolo Scandinavo di Roma, aperto per ospitare gli artisti nordici dal 1860, raggiunse il picco delle presenze, a dimostrazione di un'infatuazione per l'Italia all'alba del XX secolo. Una volta in Italia, gli artisti stranieri restavano però sostanzialmente indifferenti all'arte contemporanea "attratti cioè dall'idea di essere al centro di un magico luogo di confluenza delle culture mediterranee, di ritrovare la patria della propria anima, la linfa per la propria creatività ... ignorando sprezzantemente il presente"⁴⁷. Nelle lettere degli artisti finlandesi non v'è infatti quasi traccia dell'Italia contemporanea; durante il suo viaggio a Roma, il finlandese Pekka Halonen scriveva "Non voglio che la Roma moderna mi distragga"⁴⁸. L'Italia appare dunque agli occhi degli stranieri per il suo ruolo di depositaria dell'arte antica, ma anche come laboratorio delle tecniche artistiche. Emerge infatti come in Italia la capacità di realizzare pitture murali, e affreschi in particolare, non si sia mai perduta nel corso dell'Ottocento, grazie all'insegnamento della tecnica in atelier privati e nelle scuole di arti ornamentali, alle nuove campagne di conservazione e restauro che interessarono quasi tutti i principali centri artistici italiani, alle attività di maestranze di bottega come gli stuccatori, che esportarono questa tecnica all'estero. A ciò si aggiunga l'eccezionale produzione di falsi d'autore, soprattutto intorno alle città di Siena e Firenze, destinati al mercato inglese e americano. I nomi di questi 'falsari', quali Umberto Giunti e Icilio Federico Joni da

⁴⁵ M. M. Lamberti, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte Italiana*, vol. 7, Giulio Einaudi Editore, Torino 1982, p. 31 e nota 3.

⁴⁶ Si veda su questo aspetto il catalogo della mostra *Antonio Rizzi (1869-1940): per le lunette del Vittoriano, studi e disegni*, a cura di A. Dell'Araccia, Galleria Carlo Virgilio Arte moderna e contemporanea, novembre-dicembre 2002, Artemide ed., Roma 2002. Si veda anche: N. Cardano, "Il cavallo sull'altare". *Storia del progetto iconografico attraverso il dibattito contemporaneo*, in *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, II/II voll., Fratelli Palombi Editori, Roma 1988, pp. 13-31

⁴⁷ O. Rossi Pinelli, *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in *La pittura in Italia - L'Ottocento*, II/II vol., Electa, Milano 1991, pp. 565-580, p. 579.

⁴⁸ Lettera a Eliel Aspelin-Haapkylä del 11.2.1897 da Roma, in J. Ilvas, *Pekka Halonen - sanoin ja kuvin*, [Pekka Halonen - parole e immagini], Otava, Helsinki, 1990, p. 76

qualche anno hanno preso posto negli studi della storia dell'arte⁴⁹. Ciò che interessa qui sottolineare è il carattere enciclopedico della loro formazione, come in età medievale e rinascimentale in botteghe dove apprendevano a essere stuccatori, doratori, orefici oltre che pittori⁵⁰. Inoltre, nuove teorie sulla conservazione di opere d'arte ad affresco avevano sollevato una disputa intorno al restauro delle pitture antiche, che vedeva da una parte i fautori dello strappo e dello stacco, due pratiche invasive mirate a spostare la pellicola pittorica all'interno delle sale museali, togliendoli così dal deperimento atmosferico o dalle avidità del mercato, e dall'altra i sostenitori del restauro atto a mantenere la pittura nel contesto originario⁵¹.

I principali cantieri ad affresco finlandesi e i temi del Kalevala

Rispetto allo stile realista degli affreschi del Maccari o al gusto simbolista e neomichelangiolesco adottato da Giulio Aristide Sartorio per i teleri del fregio del Parlamento, gli affreschi finlandesi realizzati in edifici istituzionali hanno un carattere medievaleggiante, imposto dalla fortuna delle opere del pittore Akseli Gallen-Kallela. Egli portò a compimento un filone artistico che da Ekman in poi si era specializzato nei temi dell'epica finlandese *Kalevala*, ed elaborò un linguaggio figurativo personale che corrispose alla sensibilità contemporanea; in quegli anni, il linguaggio artistico nazionale si identificò con lo stile di Gallen-Kallela⁵². Gli elementi tipici finlandesi si erano espressi in età Romantica con la pittura di paesaggio, i caratteristici boschi di betulle svettanti come cattedrali, gli arcipelaghi, le ampie distese innevate. Al volgere del secolo, era invece l'epica a dar voce ai caratteri considerati unici e caratterizzanti dei finnici. Come è stato rimarcato, il *Kalevala* come opera unitaria non esisteva in sé, ed era frutto di una invenzione nata dalla necessità di creare un passato a cui attingere per costruire una nuova identità nazionale, “occorrevano radici ampiamente distribuite e

⁴⁹ *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, a cura di G. Mazzoni, Complesso museale di Santa Maria della Scala - Palazzo Squarcialupi, 18.6-3.10 2004, Protagon Editore, Siena 2004

⁵⁰ Sul valore della formazione ‘di bottega’ dell'artista moderno scrisse Gaetano Previati nell'introduzione a G. Secco Suardo, *Il restauratore dei dipinti*, Ulrico Hoepli, Milano 1927 [I ed. 1866]: “In nessun'altra epoca, nella storia dell'arte, s'incontrano organizzazioni così enciclopediche nel vero senso della parola, che coltivano i rami più disparati e riescono eccellenti in tutti...”, pp. 8-9.

⁵¹ A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988, p. 219 e

sgg

⁵² J. Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the Constructed Nation: Art and Nationalism in Young Finland 1880-1900*, PhD thesis, New York University, 2001, pp. 57-58

una storia etnica comparabile con quella delle altre nazioni”⁵³. Il poema colmava infatti la mancanza di una mitologia che, come furono i canti di Ossian per la Scozia o l’Edda per l’Islanda, fosse un prodotto culturale “genuinamente” nazionale. Alla Scozia i finlandesi guardarono con molto interesse alla fine dell’Ottocento, perché vi percepivano “la dignità dei tempi antichi [che] ancora poteva essere sentita”⁵⁴.

Nato dalla tradizione orale tramandata nell’entroterra finnico, il *Kalevala* si identificava soprattutto con la Carelia, la regione di confine tra Finlandia e Russia a lungo contestata da entrambi gli Stati. La Carelia divenne nell’Ottocento l’area depositaria delle più antiche tradizioni finlandesi quando il dottor Elias Lönnrot (1802-1884), appassionato di canti folkloristici orali, fu mandato come medico distrettuale nella cittadina di Kajaani, e dove maturò l’idea di raccogliere in una unica pubblicazione quelle ‘rune’ esistenti solo nella memoria cantata dei vecchi dei paesi: il futuro *Kalevala*, l’epopea finnica⁵⁵. La raccolta del *Kalevala* non fu importante in sé, per il suo valore letterario o storico, ma in quanto “constatazione che i finlandesi erano stati capaci di una tale impresa culturale”⁵⁶, dato che la Finlandia non aveva una storia importante come la Svezia o la Russia. Gli anni 1890-1917 videro, come abbiamo detto, un’incrementarsi dell’egemonia russa sul Granducato e il *Kalevala* divenne simbolo di un passato finlandese glorioso⁵⁷ a cui aspirare nuovamente. Grazie a Lönnrot, la poesia popolare e la tradizione orale finlandese avevano raggiunto lo status di fonte storica⁵⁸. Occorsero degli anni però prima che si affermasse come il soggetto prediletto per le arti visive, e in particolar modo per la pittura. Gli artisti infatti non corrisposero immediatamente a questa vocazione nazionalista, poiché lamentavano in patria una situazione di educazione artistica e culturale primitiva e si vedevano costretti a emigrare per completare la loro formazione all’estero. La Società artistica finlandese era nata nel 1848 ma non avrebbe aperto le porte delle sue collezioni fino agli Sessanta, lasciando un vuoto museale e collezionistico per tre quarti del secolo XIX⁵⁹. Fu solo con l’inasprimento dell’oppressione russa che gli artisti divennero consapevoli del loro ruolo. Ritorno alla spiritualità e capacità di elevazione morale divennero in quegli anni

⁵³ D. Fewster, *Visions of past glory*, op. cit., p. 186 e p. 92

⁵⁴ M. Treib, “Gallen-Kallela: a portrait of the artist as an architect”, in *Architectural Association Quarterly*, n. 3, 1975, pp. 3-13, p. 3

⁵⁵ La prima edizione dell’opera fu pubblicata nel 1835.

⁵⁶ M. Klinge, *Breve storia della Finlandia*, op. cit., p.65

⁵⁷ *Finnish Folk Poetry – Epic*, Soley & Branch, Finnish Literature Society, Helsinki, 1977, p. 32

⁵⁸ D. Fewster, *Visions of past glory*, op. cit., p. 95

⁵⁹ *Albert Edelfelt 1854-1905. Jubilee Exhibition*, a cura di H. Sariola, Ateneum - Finnish National Gallery, 3.9.2004 - 30.1.2005, Helsinki 2004, p. 22

fattori determinanti in tutta Europa nella valutazione di un'opera d'arte; l'artista, come un moderno cavaliere o cantore epico, era investito – o si riteneva tale – del ruolo di trasmettere un patrimonio culturale condiviso e difenderne la sua unicità aggregante. Il Medioevo era poi considerato per tutti i popoli nordici, e grazie agli storici romantici, la primavera dello spirito nazionale, poiché allora il genio del popolo aveva dato vita a consuetudini e ad istituzioni del tutto consone, proprio perché spontanee, al carattere della nazione e perché allora l'anima popolare si era espressa attraverso la voce semplice e senza artificio dei bardi e dei *Minnesänger*, avviando così la creazione di una letteratura nazionale⁶⁰. Se Jacob Burckhardt aveva contribuito con *La civiltà del Rinascimento in Italia* e *Il Cicerone* a rimettere l'Italia al centro della cultura occidentale, come madre del Rinascimento europeo⁶¹ secondo una visione per decenni incontestata, i paesi nordici di influenza germanica svilupparono gradualmente una loro storiografia, in cui ognuno individuava il suo Rinascimento⁶², cronologicamente non corrispondente al Rinascimento italiano ma piuttosto a un Medioevo Romantico⁶³. Ogni nazione aspirò allora al suo 'Rinascimento'⁶⁴: la Scandinavia, come la Germania, intravide tale periodo aureo delle origini nel Medioevo, perché più profondamente connesso alla propria storia culturale e per il fatto che la mitologia era considerata antecedente la nascita del Cristianesimo, il che servì a liberare la strada al revival medievale, non più solo papista e oscurantista, ma invece percepito come l'alba di una nuova civiltà nordica⁶⁵.

All'Exposition Universelle di Parigi nel 1889, l'esposizione in cui fu presentata la Tour Eiffel, la pittura scandinava fece il suo grande ingresso in Europa. La Finlandia vi aveva partecipato separatamente dalla Russia in via ufficiosa, ed ottenne premi importanti, quale il Grand Prix della pittura conferito ad Albert Edelfelt. In parte attratti dalla nuova linfa che arrivava da paesi tradizionalmente dipendenti dall'arte centroeuropea, in parte già stimolati dalla russofilia che arrivò al suo culmine ai primi del Novecento, i critici e il pubblico francesi apprezzarono l'originalità della pittura, dell'architettura e delle arti decorative scandinave, arrivate persino in anticipo rispetto

⁶⁰ W. K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica*, Il Mulino, Bologna 1969 [I ed. 1948], p. 180

⁶¹ M. De Filippis, *The Renaissance Problem Again*, in *Italica*, vol. 20, n. 2, giugno 1943, pp. 65-80, pp. 65-66

⁶² W. K. Ferguson, *Il Rinascimento nella critica storica*, op. cit., p. 409

⁶³ R. Tuomi, "On the search of a national style", in *Abacus*, 1979, n. 20, pp. 57-96, p. 81

⁶⁴ *Reviving the Renaissance. The use and abuse of the past in Nineteenth-century Italian art and decoration*, a cura di R. Pavoni, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 1

⁶⁵ B. Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 25

alla letteratura: "...alors qu'on savait à peine prononcer le nom d'Ibsen, la critique s'occupait de Larson [sic] et d'Edelfelt"⁶⁶. Ma fu all'Exposition Universelle di Parigi del 1900 che la Finlandia si presentò al grande pubblico con un'intera scuola nazionale di artisti e architetti⁶⁷. Quell'edizione fu concepita come una serie di mostre spettacolari che dovevano illustrare il trionfo delle ultime scoperte e creazioni nei campi scientifici, tecnologici e artistici; stavolta, le richieste di avere un padiglione autonomo si scontrarono contro il volere dello zar; egli aveva autorizzato la partecipazione del Caucaso e della Siberia e dopo lunghi negoziati autorizzò anche la Finlandia ad avere un suo padiglione⁶⁸. L'occasione fu dunque propizia per dimostrare al mondo che la Finlandia aveva una sua arte e un suo livello culturale e tecnologico ormai affermato. Sotto la direzione del pittore Albert Edelfelt come commissario artistico, gli architetti Saarinen, Geselius e Lindgren, i fautori dei più begli edifici Jugendstil in Finlandia, realizzarono il padiglione in uno stile possente, a metà tra una chiesa medievale e una casa rurale, con una grande torre al centro; la decorazione della volta nella torre fu realizzata ad affresco da Gallen-Kallela (fig. 6), al ritorno dal suo viaggio in Italia, mentre lungo il corpo longitudinale vi erano dipinti di Väinö Blomstedt, Magnus Enckell, Albert Gebhard, Pekka Halonen, Eero Järnefelt e Juho Rissanen (figg. 36 e 37). Tutti questi artisti rappresentavano l'élite artistica finlandese. Alcuni di loro si erano riuniti intorno alla confraternita finlandese, potremmo dire preraffaellita, aderente al Movimento nazionalista della Giovane Finlandia (da cui il loro nome, Nuori Suomi), fondata dallo scrittore Juhani Aho. Come molte delle confraternite dell'Ottocento, anche i Nuori Suomi si distinguono per il desiderio di ritornare a una cultura pre-industriale, e più spesso medievale, a cui segue sovente il recupero delle arti decorative⁶⁹ e si cimenteranno con l'affresco anche in patria. All'interno del Padiglione vi erano esposti oggetti dell'artigianato finlandese, dai mobili in stile rustico alle ceramiche di Finch prodotti dalla società *Iris* di Louis Sparre (1863-1964). Non

⁶⁶ M. Gandolphe, "L'Art et les artistes de la Suède", in *La Revue des deux mondes*, 1897, tome 9, pp. 184-215, p. 186

⁶⁷ *Le Pavillon finlandais à l'Exposition universelle de 1900*, Paris [1900]

⁶⁸ Per la storia del Padiglione finlandese si veda: P. B. MacKeith, K. Smeds, *The Finland pavilions: Finland at the universal expositions 1900-1992*, City, Helsinki 1993, pp. 14 e sgg.; la ricostruzione dei dipinti all'interno del padiglione è in K. Smeds, *Helsingfors-Paris. Finland på världsutställningarna 1851-1900* [Helsinki-Parigi. La Finlandia alle Esposizioni universali 1851-1900], Svenska litteratursällskapet i Finland-Finska historiska samfundet, Helsingfors 1996, p. 313 e sgg. Una ricostruzione virtuale tridimensionale del Padiglione è in corso d'opera al MediaLab del Taik di Helsinki: <http://sysrep.uiah.fi/research/pavilion/index.html>

⁶⁹ *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, a cura di L. Morowitz e W. Vaughan, Ashgate, Burlington 2000, p. 10. Si veda anche S. Danesi Squarzina, *Medioevo rivisitato: The Pre-Raphaelite Brotherhood*, in *Il Revival*, a cura di G. C. Argan, Mazzotta ed., Milano, 1974, p. 83 e sgg.

mancarono le difficoltà, soprattutto nella mancanza di artisti in grado di progettare oggetti o ambienti che rappresentassero il genuino carattere finnico, che non fossero un misto di folklore e di “imitazioni del moderno stile britannico”⁷⁰; per sopperire a ciò, il progetto decorativo dell’interno del Padiglione fu affidato a Gallen-Kallela, che per i suoi affreschi nella cupola vinse le medaglie d’oro e argento (fig. 6). Una vasta risonanza nella stampa internazionale incoraggiò la Finlandia a proseguire verso il cammino intrapreso e difendere la sua causa indipendentista di fronte allo zar.

Gustave Soulier recensì il padiglione per la rivista francese *Art et Décoration*, scrivendo che i suoi meriti risiedono nel fatto che “... le caractère d’ensemble comme les éléments d’ornementation ont été cherchés avec un soin accompli et un esprit très caractéristique d’une race et d’un milieu ... un peuple qui a gardé en toute sincérité quelque chose de primitif, grâce aux rigueurs du climat, aux luttes qu’il a à soutenir, et d’autre part à cause de la persistance des légendes nationales”⁷¹. Le parole razza, milieu, sincerità, primitivo, leggende nazionali, danno un’idea della curiosità esotica che il padiglione ha suscitato, ma il padiglione riflette anche l’intrecciata natura di fattori politici e culturali, di tradizione e modernità che stavano arrivando a maturazione in Finlandia all’inizio del secolo.

Akseli Gallen-Kallela e le tecniche artistiche

Ancora Soulier scrisse a proposito degli affreschi della cupola di Gallen-Kallela: “M. Gallén a traité des épisodes du *Kalevala* dans un style un peu farouche, simplifié et concentré, qui est extrêmement curieux et intéressant. Ses principes de peinture murale sont excellents, et il modèle par larges plans ses figures robustes et expressives. Cet ensemble décoratif ne manque pas d’une réelle grandeur et d’une saveur bien personnelle; c’est vraiment la peinture qui convient à ces poèmes d’une mythologie sévère et primitive”⁷². Vedremo più avanti come questo padiglione è stato probabilmente ammirato anche dal critico napoletano Vittorio Pica, che, a quanto ci risulta, è il primo a citare Gallen-Kallela sulle pagine della rivista *Emporium*.

⁷⁰ K. Karvonen-Kannas, “The first Grand Master of Finnish design”, in *Akseli Gallen-Kallela*, catalogo a cura di J. Ilvas, Ateneum - Finnish National Gallery 16.2. - 26.5.1996 - Turku Art Museum 26.6. - 1.9.1996, Ateneum, Helsinki 1996, pp. 104-111, p. 106

⁷¹ G. Soulier, “Le Pavillon de Finlande à l’Exposition Universelle”, in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1900, tomo VIII, pp.1-111900, pp. 1-2

⁷² *Ibidem*, p. 5

Quell'anno Boldini, amico di Edelfelt, espose nel padiglione italiano vincendo il Grand Prix⁷³.

Gli affreschi che Gallen-Kallela esegue per la cupola del padiglione finlandese furono tratti da episodi del *Kalevala*: *La difesa del Sampo*, *La forgiatura del Sampo* (fig. 5), *Ilmarinen che ara il campo di vipere* (fig. 4), *L'arrivo del Cristianesimo in Finlandia*. Queste opere possono essere lette nell'ottica di un paese che crea e difende la sua unicità: il Sampo non esiste nella realtà e nessuno sa che forma abbia, ma è un simbolo, l'oggetto del contendere fra il vecchio Väinämönen e la strega Louhi. Gli affreschi sono andati purtroppo distrutti con lo smantellamento della struttura; quando si progettò il nuovo Museo Nazionale di Helsinki, progetto vinto nel 1902 dagli stessi architetti del padiglione finlandese, vi si inserì una volta appositamente per ospitare una nuova versione degli affreschi di Gallen-Kallela, ma qui ogni riferimento alla Cristianità venne eliminato⁷⁴. Gli affreschi dovettero aspettare il 1928 per essere realizzati, e Gallen-Kallela si lamentò di aver ormai superato quella fase stilistica e anche, soprattutto, l'interesse per l'affresco.

Il successo ottenuto a Parigi portò a Gallen-Kallela altre importanti committenze di pittura murale, come la decorazione della Sala della Musica nella Casa degli Studenti di Helsinki (1901), la prima decorazione ad affresco eseguita in Finlandia. Qui il personaggio epico *Kullervo va alla guerra*, trattato poi in una grande tempera (fig. 7), richiama fedelmente l'iconografia e le cromie del Guidoriccio da Fogliano di Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena, ma anche il *San Martin* di Jan Verkade nell'abbazia di Beuron in Germania, forse visto da Gallen-Kallela, dove una scuola d'arte ispirata ai murali arcaici si sviluppò intorno a padre Desiderius Lenz (fig. 8)⁷⁵. La decorazione della Sala della Musica prevedeva un ripensamento generale degli interni dell'edificio, e un concorso fu indetto nel 1900 per gli arredi, vinto dalla *Iris* di Louis Sparre. Nella stessa sala della Musica, di fronte all'affresco di Gallen-Kallela campeggia ancora oggi il grande *Väinämönen suona il Kantele* di Ekman (fig. 9); l'opera contrasta con l'affresco di Gallen-Kallela nello stile, nella grazia raffaellesca del vecchio saggio, nelle monumentali dimensioni del quadro che però non raggiungono la

⁷³ *Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900*, Gazette des Beaux-Arts édition, Paris 1900 ; la Finlandia è recensita a partire da p. 389 e sgg.

⁷⁴ D. Fewster, *Visions of past glory*, op. cit., pp. 226-227

⁷⁵ M. Klinge, *Ylioppilastalo* [La casa degli studenti], Gummerus kirjapaino Oy, Jvaskylä 1990 [I ed. 1970], p. 157

forza espressiva dell'affresco di Gallen-Kallela. Questi aveva compreso, per primo in Finlandia, l'importanza della sperimentazione di nuove tecniche, e in particolare le potenzialità insite nell'affresco come medium ideale per la creazione di una nuova grammatica visuale, pittorica, poggiante sui valori nazionali. Il suo interesse per la pittura murale risaliva alla fine degli anni Ottanta, quando al termine del soggiorno di studio a Parigi, portava con sé il gusto per lo stile grandioso e arcaico che aveva visto al Panthéon nei teleri di Puvis de Chavannes.

Formatosi all'Associazione artistica finlandese e alla Scuola finlandese di arti applicate, Gallen-Kallela manterrà con le tecniche artistiche un rapporto potremmo dire vitale per la sua arte, in particolare in occasione dei viaggi compiuti a Berlino e Londra, dove trova un clima culturale adatto al ritorno e alla sperimentazione delle tecniche tradizionali. I primi schizzi per affreschi esistono già dagli anni Ottanta⁷⁶ mentre l'intarsio, la vetrata, l'incisione, la tempera, la xilografia sono solo alcune delle attività in cui si cimenta dalla metà degli anni Novanta. A Berlino Gallen-Kallela si unisce alla colonia scandinava⁷⁷, e scrive di studiare gli antichi maestri italiani, di apprezzare Donatello così come Dürer e Cranach⁷⁸; acquista i materiali e i colori che si fa spedire nella casa-atelier di Ruovesi, una zona pressoché inabitata nel centro della Finlandia, dove elabora molta iconografia kalevaliana, tra cui gli affreschi per il Padiglione finlandese all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, che lo consolidano un artista internazionale. Come è stato scritto, l'isolamento a cui si era sottoposto con la famiglia nella casa-atelier nel bosco, lontano dalla civiltà, è una forma di ritorno alle condizioni di vita pre-industriali, per riallacciare il legame con il paesaggio primitivo finlandese (la Heimat tedesca); questo stile di vita conduce alla ricerca di semplicità e grandezza, di eroico e arcaico, tratti che prefigurano il suo interesse per la pittura monumentale⁷⁹.

Come un artista artigiano, Gallen-Kallela si dedica alla progettazione di mobili con il suo amico Louis Sparre. Il conte italo-svedese Louis Sparre, nato nel 1863 a

⁷⁶ *Walls, walls! Give him walls! Akseli Gallen-Kallela's sketches and preliminary works for the frescoes in the Jusélius Mausoleum*, a cura di E. Pusa, K. Kaisla, Gallen-Kallela Museum, 27.4 - 1.9.1991, Espoo 1991, p. 20

⁷⁷ A Berlino si potevano incontrare negli anni Novanta Strindberg, Ibsen, Munch, il compositore Sibelius. Per la presenza di Gallen-Kallela a Berlino si veda: I. Becker, *The wilderness and the city lights – Northern polarities, of Finland's artists between National Romanticism and the International Scene. The case of Gallen-Kallela*, in *Now the light comes from the north. Art nouveau in Finland*, catalogo mostra a cura di I. Becker, 2.11.2002 - 2.3.2003, Bröhan-Museum, Berlino 2002, p. 15 e sgg.

⁷⁸ O. Okkonen, *Akseli Gallen-Kallela – Elämä ja taide* [Akseli Gallen-Kallela – La vita e le opere], WSOY, Porvoo 1961 [I ed. 1949], p. 318.

⁷⁹ I. Becker, *The wilderness and the city lights*, op. cit., p. 19

Gravellona (vicino Milano), e trasferitosi in Finlandia grazie all'amicizia con Akseli Gallen-Kallela a partire dal 1891, ebbe l'idea di fondare in Finlandia la società *Aktiebolaget Iris*, società di arti applicate nella cittadina di Porvoo, a est di Helsinki, coniugando le linee dell'Art nouveau con quelle del romanticismo nazionale finlandese, con elementi etnografici e decorazioni in legno⁸⁰. *Iris* era un progetto ispirato alla Arts&Crafts inglese, nota grazie alla diffusione in Finlandia della rivista *The Studio*⁸¹. All'esposizione universale di Parigi del 1900 la *Iris* partecipò al padiglione finlandese con la Società amici dell'Artigianato, creando la cosiddetta *Stanza Iris*, in parte ricostruita nel museo di Joensuu in Carelia (la regione finlandese al confine con la Russia). La stanza ottenne un grande successo internazionale ma non salvò la *Iris* dalla bancarotta nel 1902, dovuta alle ingenti spese sostenute per aprire lo stabilimento di lavorazione della ceramica, un'attività a cui Sparre e il suo amico, il pittore belga Albert William Finch, tenevano particolarmente.

Sparre va ricordato anche per il contributo che diede alla diffusione delle diverse tecniche incisive e dell'acquerello. Egli aveva appreso la tecnica dell'intaglio a Parigi dallo svedese Anders Zorn, artista molto noto in Italia, e con Albert Edelfelt ne comunicò la passione a sua volta a Gallen-Kallela, che incontrò nel 1888 in un atelier di disegno⁸², e al giovane Hugo Simberg; insieme, Edelfelt, Sparre e Gallen-Kallela, progettaron di fondare una scuola di incisione finlandese, che non fu però mai realizzata. Gli unici finlandesi a praticare l'arte grafica in Finlandia ai primi del Novecento rimasero Sparre, Gallen-Kallela e il suo allievo Hugo Simberg⁸³.

Cosa è la tecnica artistica per Gallen-Kallela lo si evince dunque dal suo interesse a misurarsi con ogni strumento, a educare il suo stile ogni volta alle diverse limitazioni o amplificazioni della tecnica. A metà degli anni Novanta, abbandona la pennellata libera della scuola francese (fig. 67), e si dedica a uno studio sulla linearità dura e sulla saturazione del colore, attraverso la tempera e l'affresco: "Mi piace riposare gli occhi sui colori profondi, saturi, caldi, per come la vedo io, incarnano la vita e la passione, le migliori difese della volontà di vivere. Riposo e pace sono concetti negativi

⁸⁰ Per la storia della *Iris* si veda: M. Tamminen, *The dream of the home as a total work of art*, in *Now the light comes from the north*, op. cit., p. 95 e sgg.

⁸¹ J. M. Richards, *800 Years of Finnish Architecture*, David & Charles, Newton Abbot 1978, p. 116-117

⁸² M. Treib, "Gallen-Kallela: a portrait of the artist as an architect", op. cit., p. 4

⁸³ *Alfred William Finch 1854-1930*, catalogo mostra, Ateneum Finnish National Gallery 2.10. - 1.12.1991 - Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16.1. - 31.3.1992, Crédit communal, Brussel 1991 nota 3

per me...”⁸⁴. La Germania si era dimostrata un centro propulsore nello studio delle tecniche artistiche tradizionali, la cui sperimentazione riceveva nuova enfasi dai dibattiti all’Accademia di Monaco: Böcklin, von Stuck, Klee, Kandinsky sono alcuni degli artisti che rivalutarono con intenti diversi le tecniche antiche, come la tempera e l’affresco pompeiano⁸⁵; tra loro, Kandinsky aveva particolare empatia per gli effetti della tempera⁸⁶. Anche Gallen-Kallela, in contatto con quegli ambienti, sperimentava la tempera per primo in Finlandia⁸⁷. Gallen-Kallela scrive entusiasta in una lettera a Tikkanen, nel marzo del 1896, riguardo ai suoi esperimenti con questo medium: “Posso raggiungere le più delicate sfumature, i colori e le tonalità più brillanti, accordarli totalmente secondo il mio desiderio con la stessa sicurezza che avrei con un qualunque dipinto, oltre alla sensazione completamente nuova offerta da questa tecnica”⁸⁸. Non è casuale che condivida con Tikkanen le sue considerazioni sul colore, da mettere in relazione alle tabelle cromatiche che questi aveva realizzato nei primi anni Ottanta studiando la palette di alcuni affreschi fiorentini nella loro variazione di forme e colori⁸⁹; ancora negli anni della sua formazione, Tikkanen aveva condiviso con Gallen-Kallela questa passione per l’arte italiana e tedesca, copiandone le opere per comprenderne tecnica e linguaggio prima di dedicarsi a una importante opera su Giotto⁹⁰. Entrambi frequentarono le sale della biblioteca del British Museum, per studiare le cromie accese e vellutate dei codici miniati⁹¹.

⁸⁴ Lettera a Johannes Öhquist del 18 novembre 1896, citata in J. Ilvas, *The defence of the Sampo*, in *Akseli Gallen-Kallela*, catalogo a cura di J. Ilvas, Ateneum - Finnish National Gallery 16.2. - 26.5.1996 - Turku Art Museum 26.6. - 1.9.1996, Ateneum, Helsinki 1996, p. 76.

⁸⁵ Si veda F. Gallo, *Innovazione nella tradizione*, in *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, a cura di S. Bordini, Carocci, Roma 2007, pp. 37-55, pp. 41-42.

⁸⁶ Sul recupero delle tecniche all’Accademia di Monaco si veda: R.H. Wackernagel, « *Je roulerai les gens...dans l’huile et la tempera...* » in *Kandinsky: Collections du Centre Georges Pompidou*, a cura di C. Allemand-Cosneau, Musée national d’art moderne de Paris - Musée des beaux-arts de Nantes, 30.1.-17.5.1998, éd. du Centre Pompidou: Réunion des musées nationaux, Paris 1997, pp.123-137.

⁸⁷ Scrisse il suo allievo Hugo Simberg che nella sperimentazione della tempera “Gallén è il primo e io sarò il secondo”, in *Koleasta talvesta kesäaamuun: otteita Hugo Simbergin kirjeistä/Från kullen vinter till sommarmorgon: utdrag ur Hugo Simbergs brev* [Dal freddo inverno a un mattino d’estate: estratti dalle lettere di Hugo Simberg], a cura di H. – L. Paloposki, Ateneum - Finnish National Gallery- Sinebrychoff, Helsinki 2000, p. 38.

⁸⁸ K. Kaisla, “Akseli Gallen-Kallela and Germany” (estratto del simposio *Nordisk kunst og Tyskland omkring år 1900*, Università Odense, Copenhagen 1993), in *Konsthistorisk Tidskrift*, n. 3-4, 1994, p. 148-149.

⁸⁹ J. Vakkari, *Focus on Form – J. J. Tikkanen, Giotto and Art research in the 19th century*, Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja - Finska fornminnesföreningens tidskrift, n. 114, Helsinki 2007, pp. 72-73.

⁹⁰ *Ibidem*, pp. 47-49.

⁹¹ P. Suhonen, *Akseli Gallen-Kallela, käsityöläinen ja osallistuja - Akseli Gallen-Kallela, craftsman and participator*, catalogo mostra Gallen-Kallela museo, 27.4.-1.10.1989, Tarvaspää, Espoo, p. 32. Gli studi di Tikkanen suscitarono l’interesse di diversi studiosi europei tra cui Berenson (il fondo Tikkanen

Gli anni tedeschi furono dunque importanti nella formazione tecnica di Gallen-Kallela, che si misurò su questo terreno con i suoi contemporanei. A Berlino conobbe ed espose con Edvard Munch, anch'egli impegnato in quegli anni a sondare nuove soluzioni stilistiche attraverso la grafica, e a Monaco fu invitato da Kandinsky a esporre con il gruppo Falange nel 1902 con 36 opere⁹², e in seguito fu invitato a prendere parte alla Die Brücke nel 1907⁹³ (si veda capitolo IV).

Nel corso degli anni Novanta, nel passaggio da Parigi a Berlino, e poi grazie al viaggio in Italia, la tavolozza di Gallen-Kallela si semplifica e si intensifica, le figure diventano rigide e spigolose, i temi sono simbolici o allegorici. Gallen-Kallela “realista è divenuto sintetista”⁹⁴, la sua è una pittura quasi espressionista nel suo essere tormentata, angolosa, quasi rozza, più vicina alle durezza del Medioevo che alle grazie del Quattrocento. Come accadeva per l'architettura finlandese, anche in pittura “le forme semplici, modeste e persino grossolane erano viste come caratteristiche finlandesi”⁹⁵. Tornano alla mente le descrizioni di Wölfflin sul Quattrocento: “La primitiva semplicità ci dà gioia. Godiamo del periodare duro, infantilmente goffo, dello stile spezzettato, di corto respiro, mentre la frase sapientemente architettata e sonante non viene apprezzata e resta incompresa”⁹⁶. Sono gli anni in cui Gallen-Kallela si misura con il *Kalevala* e crea un sincretismo tra lo stile arcaico e i soggetti autenticamente finlandesi, in cui la nazione si riconosce e negli anni successivi adotta come stile nazionale⁹⁷. Lo scrittore Juhani Aho sottolinea come nei primi lavori kalevaliani si combinano simbolismo e orientamento nazionalista⁹⁸.

conserva i carteggi dello studioso con le principali personalità della cultura storico-artistica europea del tempo. È consultabile presso l'Archivio della Biblioteca dell'Università di Helsinki – Biblioteca Nazionale Kansalliskirjasto/ Collezione Tikkanen/HYK Coll. 242.

⁹² Akseli Gallen-Kallela: *the spirit of Finland*, catalogo mostra a cura di D. Jackson, P. Wageman et al., Groninger Museum 17.12.2006 – 15.4.2007, Groninger Museum - NAI Publishers, Rotterdam 2006, p. 18. Per il rapporto con Kandinsky si veda anche: C. McKay, “Modernist Primitivism? The Case of Kandinsky”, *Oxford Art Journal*, vol. 16, n. 2, 1993, pp. 21-36.

⁹³ Gallen-Kallela lasciò il gruppo già nel 1909. H. Malme, *The prints*, in *Akseli Gallen-Kallela, op. cit.*, p. 98

⁹⁴ S. Sarajas-Korte, *Le sentiment mystique chez Axel Gallén, peintre du Kalevala*, in *Le monde kalévaléen en France et en Finlande, avec un regard sur la tradition populaire et l'épopée bretonnes, Actes du colloque tenu à Paris et à Riec-sur-Belton du 13 au 16 mars 1985*, a cura di H. Kirkinen et J. Perrot, SKS, Helsinki 1987, p. 117 e sgg.

⁹⁵ R. Wäre, *How nationalism was expressed in Finnish architecture at the turn of the last century*, in *Art and the national dream - The search for vernacular expression in turn-of-the-century design*, a cura di N. Gordon Bowe, Irish Academic Press, Dublin 1993, pp. 169-180, p. 176-177

⁹⁶ H. Wölfflin, *L'arte classica nel Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1964[I ed. 1899], p. 14

⁹⁷ J. Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the Constructed Nation, op. cit.*, pp. 57-58

⁹⁸ Gallen-Kallela scrisse nel 1894 che “è nella piccola Finlandia che bisogna creare questo nuovo rinascimento, ovvero una nuova forza, una nuova vita, un nuovo mondo”, in S. Ringbom, *Symbolism*,

Intanto in Finlandia si aprivano nuovi cantieri pubblici quali l'Aula Magna dell'Università di Helsinki, oggi distrutta a causa dei bombardamenti durante la II guerra mondiale, la Biblioteca municipale e il Teatro nazionale. Ma forse il principale cantiere ad affresco di destinazione pubblica fu la decorazione interna della Cattedrale di San Giovanni della città industriale di Tampere, terminata nel 1907 ad opera di Hugo Simberg e Magnus Enckell (1870-1925). I loro nomi furono caldeggiati dal pittore Edelfelt, che vedremo essere stato un promotore dell'affresco anche per la nuova generazione di artisti (capitolo III). Il soggetto della decorazione era libero. Sull'altare la *Resurrezione e processione dei beati* (fig. 10), opera simbolista di Magnus Enckell ispirata alle pitture del Signorelli nella cappella di San Brizio a Orvieto e a Masaccio nella Cappella Brancacci⁹⁹. Enckell aveva viaggiato in Italia nel 1894-95 e di nuovo nel 1898 per apprendere il monumentalismo dei pittori del primo Rinascimento lombardo, umbro e toscano¹⁰⁰. Sappiamo per esempio che copiò i mosaici di Ravenna, la *Cacciata del Paradiso* di Masaccio e l'*Annunciazione* di Leonardo, ma la sua pittura a olio si colloca sotto il segno del simbolismo di Böcklin¹⁰¹.

La decorazione della balconata superiore, con i *Fanciulli portaghirlanda* (fig. 11), e della parete a destra dell'altare, con *Il giardino della morte*, sono di Hugo Simberg. Al momento della decorazione della cattedrale di Tampere, Simberg si era già misurato con degli affreschi, purtroppo andati perduti¹⁰², e cosciente dell'insuccesso a cui poteva andare incontro, parte per un viaggio di studio in Italia nel 1904, soffermandosi in particolar modo a Padova, Venezia, Pistoia e Firenze. In una lettera al fratello, entusiasta degli affreschi visti nel suo viaggio, in uno slancio di identificazione con i pittori del Rinascimento si firma 'Ugo di Niccolò'¹⁰³. Simberg apprese la passione per

Synthetism and the Kalevala, in *Art in Finland: from the Middle Ages to the present day*, op. cit., pp. 123 e 220

⁹⁹ P. Kivinen, *Tampereen tuomiokirkko* [La cattedrale di Tampere], WSOY, Porvoo 1986, p. 135. Per le copie di Enckell in Italia si veda J. Puokka, *Magnus Enckell: ihminen ja taiteilija* [Magnus Enckell: uomo e artista], Otava, Helsinki 1949, p. 88 e sgg.

¹⁰⁰ *Magnus Enckell 1870-1925*, a cura di T. Pennanen e T. Suominen, Tampereen taidemuseo, 10.6.-4.9.1988, Tampere 1988, pp. 95-96 e 100.

¹⁰¹ Geneviève Lacambre sottolinea il ruolo della decorazione murale nell'opera degli artisti simbolisti. In G. Lacambre, *Il simbolismo*, in *Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt*, a cura di G. Lacambre, Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 18.2.-20.5.2007 – Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, 7.6.-16.9.2007, Ferrara Arte, Ferrara 2007, pp. 3-15, p. 5

¹⁰² *Hugo Simberg 1873-1917*, a cura di M. Levanto, Ateneum - Finnish National Gallery Helsinki, 25.2. - 28.5.2000 Helsinki 2000, p. 46

¹⁰³ *Hugo Simberg – ABC book*, a cura di M. Levanto, Ateneum, 2000, p. 74

le tecniche da Gallen-Kallela, con cui condivise anche l'interesse per l'incisione, l'acquerello e l'intaglio del legno¹⁰⁴.

Il motivo decorativo dei fanciulli reggighirlande era stato inserito in quegli anni anche da Galileo Chini nel fregio per la decorazione della Sala del sogno alla VII Biennale di Venezia (completata nel 1907, fig. 12)¹⁰⁵. Versioni novecentesche dei putti rinascimentali, i fanciulli evocano la 'giovine forza' del progresso e delle energie moderne¹⁰⁶. Inoltre, come ha suggerito Walter Benjamin in un suo appunto, il tema decorativo dei corpi disegnati nelle forme che precedono la maturità sessuale, è tipico dello Jugend¹⁰⁷. Lontano da ogni riferimento antico, i fanciulli di Simberg sono frutto di studi fotografici su ragazzi di Tampere che hanno posato come modelli¹⁰⁸.

Nella scelta dell'apparato decorativo della Cattedrale fu importante l'opinione dell'architetto, Lars Sonck, che volle espressamente una decorazione interna ad affresco, poiché duratura nei secoli e perché non avrebbero richiesto la collocazione di un altare monumentale separato¹⁰⁹. In molti dei cantieri di Lars Sonck partecipa l'artista Carl Slotte con la sua società Stuccatur & Måleriaffär, autore di modellature e stucchi, il migliore che si potessero trovare al tempo in Finlandia¹¹⁰. Slotte insegna la tecnica dell'affresco a diversi artisti, fra cui il decoratore Johan Hjalmar Rautiainen, prolifico assistente di molti pittori contemporanei. Considerati stuccatori e decoratori, questi artisti sono generalmente ignorati dagli studi storico-artistici, nonostante la loro abilità tecnica abbia permesso di trasmettere e far rifiorire anche in Finlandia una tradizione pittorica ormai quasi del tutto perduta.

La Cattedrale di Tampere fu inaugurata nel 1907, e fu accolta con clamore per l'uso di simbologie non tradizionali nella decorazione di un edificio chiesastico, come il

¹⁰⁴ R. Stewen, *Hugo Simberg. Unien maalari* [Hugo Simberg. Pittore dei sogni], Otava, Helsinki 1989, p. 153

¹⁰⁵ Si veda su quest'opera: F. Benzi, *Galileo Chini affreschista e decoratore*, in *Ad vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, a cura di F. Benzi, 23.3 – 30.6.2002, Terme Tamerici, Montecatini Terme, M&M Maschietto Editore, Pistoia 2002, pp. 11-107, pp. 24-30.

¹⁰⁶ A. Fradeletto così descrive la decorazione di Galileo Chini al Salone del Sogno nella Biennale del 1909, in F. Benzi, *Ad vivendum*, op. cit., p. 31

¹⁰⁷ W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986 [1927-40], p. 717

¹⁰⁸ E. Kämäräinen, *Merenpoika Hugo Simberg*, WSOY, Porvoo 1996, p. 94

¹⁰⁹ P. Kivinen, *Tampereen tuomiokirkko*, op. cit., p. 11

¹¹⁰ *Hugo Simberg – ABC book*, a cura di M. Levanto, Ateneum, Helsinki 2000, p. 63

serpente che Simberg dipinge sul soffitto. Nonostante ciò, rimane il maggior monumento del Romanticismo nazionale finlandese.

L'affresco nei Paesi limitrofi

Il rinnovato interesse per la pittura murale interessò tutta la Scandinavia, alle prese con le istanze nazionaliste, accentuate dal tentativo dei paesi dominanti di sedarne il fervore: il nazionalismo norvegese fu condizionato dalle relazioni con la Svezia, quello finlandese dai rapporti con la Russia, quello svedese nasce dallo scacco di aver perduto il ruolo predominante nel nord¹¹¹. In ognuno di questi paesi, la pittura murale ha riaccessi gli interessi di committenti e artisti, e sovente si è legata alla ripubblicazione delle saghe nazionali e a nuovi studi su usi e costumi del folklore locale. In questo revival, la Svezia ebbe il ruolo principale, grazie ai suoi contatti culturali con la Germania¹¹². Negli anni immediatamente precedenti a quelli qui presi in esame, a Stoccolma si stavano realizzando gli affreschi del pittore Carl Larsson per la decorazione dello scalone del Nationalmuseum, con scene della storia e del folklore svedese, nel 1896 (fig. 13.a). Esemplare è stato il percorso seguito da Larsson, che adatta per questa committenza uno stile assai diverso da quello lieve e gradevole degli acquerelli con scene domestiche: alle prime proposte di bozzetti per il progetto di decorazione, egli aveva ricevuto critiche per l'incapacità di realizzare scene di carattere monumentale e per declinare il suo stile illustrativo, grafico in uno monumentale e plastico, studiò e copiò ad acquerello l'*Incoronazione della Vergine* di Beato Angelico al Louvre¹¹³ (fig. 13.b). Ottenuta la commissione, Larsson adottò uno stile rococò in

¹¹¹ G. Broberg, *Le Nord au tournant du siècle*, in *Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905*, catalogo mostra Musée du Petit-Palais, 21.2. – 17.5. 1987, Paris 1987, pp. 58-64, p. 61

¹¹² Sugli affreschi coevi in Svezia si rimanda a J. Torsten Ahlstrand, *Monumentalmåleriet*, in *Konsten 1890-1915. Signums svenska konsthistoria* [Arte 1890-1915. La storia dell'arte svedese di Signum], vol.11, a cura di J. Torsten Ahlstrand et al., Signum, Lund 2001, pp. 336 e sgg.; B.-I. Johansson, *Agi Lindegren and the 19th century revival of large scale mural painting in Swedish churches*, abstract del Simposio internazionale *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual arts*, 18-21.8.1995, Jvaskylä, p. 25.

¹¹³ La copia di Larsson dal Beato Angelico è stata pubblicata in *Carl Larsson*, a cura di T. Gunnarsson, Nationalmuseum, Stockholm, 7.2.1992 – 10.5.1992, Bokförlaget Bra Böcker, Stockholm 1992, p. 198, e in *Copier créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre, 26.4. – 26.7.1993, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993, p. 313. Sullo stile di Larsson negli affreschi si veda: R. Puvogel, *Carl Larsson. Aquarelles et dessins*, Taschen, Cologne 1994, p. 8; B. Lindwall, *Carl Larsson. Aquarelles*, Bibliothèque de l'Image, Paris 1994, p. 10. Lindwall ricorda che la tecnica della fotocalcografia è anche alla base di questa semplificazione nel tratto e nella composizione. Si segnala a questo proposito anche lo studio di Evelina Borea sulle riproduzioni dei Primitivi italiani: E. Borea, "Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata - I", in *Prospettiva*, n.

linea con il gusto svedese dell'epoca, ma fu la copia degli antichi maestri italiani del Quattrocento (in particolare lo studio di Beato Angelico, Verrocchio e Botticelli) che lo aveva dotato di ciò che occorreva per la pittura su grandi pareti: il segno lineare, la composizione semplice e chiara, l'uso del colore à plat e la conoscenza della tecnica dell'affresco. A Larsson occorsero circa quattro mesi di lavoro per dipingere le pareti dello scalone, ma il lavoro preparatorio richiese diversi anni di schizzi, progetti e preparazione, portati a termine con l'ausilio dello stuccatore italiano Antonio Bellio, presente in diverse opere ad affresco in Svezia. Larsson ci lascia l'unica descrizione di Bellio che ci sia arrivata. Racconta che era forse tirolese, viveva in Svezia da undici anni e aveva lavorato a Vienna. Tralasciando le descrizioni sul difficile carattere dell'italiano, gli riconosce il merito della buona riuscita del lavoro a fresco. Larsson racconta come veniva svolto il lavoro sulle impalcature: "Alle quattro del mattino l'italiano venne per stendere l'intonaco bagnato sulla superficie che avevo approssimativamente suggerito, quella che avrei dovuto realizzare durante il corso della giornata. Tra le sei e le sette era il mio turno di mettermi al lavoro. Oh, questo voleva dire lavorare alla svelta! ... Una volta, stavo lavorando su una parte, quella con re Gustavo III, da sedici ore di fila. Era autunno e cominciava a imbrunire, e credevo di non finire in tempo per l'intonaco. Se non avessi finito, tutta quella parte avrebbe dovuto essere scrostata via. Ero così stanco, e così disperato, che mi uscirono le lacrime. Certo, a ripensarci oggi è quasi ridicolo, ma questo lavoro accelerato, giorno dopo giorno, la supervisione dei miei collaboratori, che calce e acqua fossero miscelati nelle giuste proporzioni, che i colori fossero scelti nel giusto modo, mi aveva logorato i nervi. Ma di certo fu divertente!"¹¹⁴. Per alcune successive opere decorative murali, Larsson propose di eseguire tele a olio, che poteva lavorare con più agio e, nel caso in cui fossero state accettate dalle commissioni giudicatrici, potevano essere facilmente montate sulle pareti. Antonio Bellio fu assistente di un altro rimarchevole rappresentante della pittura murale svedese, il Principe Eugenio, per *Rimfrost* (Brina, 1909)¹¹⁵ nel foyer del Teatro drammatico di Stoccolma. Amico di Anders Zorn e Gallen-Kallela, il Principe Eugenio (1865-1947), fratello del re Gustavo V, per primo

69, 1993, pp. 28-40; "Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata - II", in *Prospettiva*, n. 70, 1993, pp. 50-74

¹¹⁴C. Larsson, *The autobiography of Swedish most beloved artist*, a cura di J. Z. Lofgren, Penfield Press, Iowa city, 1992, pp. 140-142. Per gli affreschi di Larsson in Svezia si veda *Carl Larsson - En utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum* [Carl Larsson – Una mostra nel bicentenario del Museo nazionale], a cura di T. Gunnarsson, Nationalmuseum, Stockholm, 7.2.1992 – 10.5.1992, Bokförlaget Bra Böcker, Stockholm 1992, pp. 66 e sgg.

¹¹⁵ L'opera è visibile online al sito http://www.waldemarsudde.se/xsaml_rimfrost.html

tra gli artisti della sua generazione compì il viaggio di studio in Italia nel 1892, e vi si recò a più riprese fino al 1903¹¹⁶. Gli affreschi del Principe Eugenio sono oggi conservati nel Palazzo del Municipio di Stoccolma, un manifesto del ritorno della grande decorazione murale ad affresco e a mosaico ai primi del Novecento.

Va infine ricordato il pittore e decoratore Georg Pauli per la sua opera divulgativa sull'affresco in Svezia nel XIX secolo¹¹⁷. Anch'egli si avvalse dell'aiuto di Antonio Bellio per gli affreschi a Stoccolma e a Göteborg.

L'esempio principale che ci offre invece la Norvegia al volgere del XX secolo è assai diverso concettualmente. Si tratta dei murali di Munch per l'aula magna dell'Università di Christiania (Oslo, tra il 1909 e il 1916), la sua prima opera di vaste dimensioni, a cui seguì qualche anno dopo la decorazione per la fabbrica di cioccolato Freja, nella stessa città. A differenza del carattere celebrativo e potremmo dire sacrale degli affreschi di Larsson, i murali di Munch sono opere di un artista espressionista, interessato all'affresco non come linguaggio narrativo ma per l'eco che la grande superficie dipinta poteva dare al simbolismo del ciclo della vita. Nei pannelli *La Storia*, *Alma Mater* e *Il Sole*, Munch si slega dal recupero del repertorio di motivi e stili storici della tradizione norvegese che avevano messo in campo artisti come Erik Werenskiold e Gerhard Munthe, e segna un nuovo corso della pittura monumentale norvegese, autoproclamandosi l'iniziatore della moderna arte decorativa in Norvegia, ma in realtà debitore verso il *Fregio di Beethoven* di Klimt al Palazzo della Secessione viennese del 1902¹¹⁸. Altri suoi contemporanei lo avevano preceduto nel terreno della pittura murale, come Emanuel Vigeland¹¹⁹, o seguito, come Axel Revold, Per Krogh, Alf Rolfsen. Interessante rimarcare come molti degli artisti che si dedicarono allo studio e alla pratica della pittura murale in Scandinavia, come Vigeland o Oscar Matthiesen che incontriamo a Pompei con Gallen-Kallela, provenivano o avevano studiato in Danimarca.

¹¹⁶ I. Zachau, *Prins Eugen – Nationalromantikern* [Principe Eugenio – Nazional romantico], Signum, Lund 1988, p. 260-261

¹¹⁷ G. Pauli, *Konstnärslif och om Konst* [La vita d'artista e sulle arti], Albert Bonniers, Stockholm 1913; G. Pauli, *Monumentalmåleriets utveckling i Sverige från 1800-talets senare del - Exposé sommaire de la peinture décorative en Suède dès la fin du 19e siècle*, Stockholm 1933

¹¹⁸ P. G. Berman, *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall paintings*, tesi di dottorato, New York University, 1989, p. XVIII e sgg.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 108 nota 7

Infine, va ricordato il movimento nazionalista russo che si era riunito nella colonia artistica di Abramtsevo, a nord di Mosca, a partire dal 1870. Lo scopo degli artisti era recuperare l'artigianato e l'arte della Russia pre-Pietrina, antecedente al XVIII secolo¹²⁰, considerata la più genuina espressione della popolazione slava. Sebbene l'icona fosse l'espressione pittorica più vicina all'arte russa medievale, non mancarono esempi di pitture murali in chiese locali, anch'esse riscoperte, come avvenne in Finlandia, dalle spedizioni archeologiche¹²¹.

¹²⁰ *Artistic brotherhoods in the nineteenth century*, a cura di L. Morowitz & W. Vaughan, Ashgate, Burlington 2000, p. 105. Sulla colonia di Abramtsevo si vedano: W. R. Salmond, *Arts and crafts in late Imperial Russia: reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1996; A. Rosenfeld, *The search of National Identity in turn-of-the-century Russian graphic design*, in *Defining Russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin. 1898 – 1934*, a cura di A. Rosenfeld, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, the State University of New Jersey 1999

¹²¹ Si veda: X. Muratova, *La riscoperta delle icone russe e il 'revival' bizantino*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, voll. IV/IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 589-606

II. TEORIE, LETTERATURA E COLLEZIONISMO. CONTRIBUTI ALLA CONOSCENZA DELL’AFFRESCO ITALIANO.

In questo capitolo si tratta di due personalità che hanno contribuito con i loro testi e le loro iniziative ad accrescere l’interesse e la conoscenza dell’affresco dei Primitivi italiani in Finlandia: il professore di letteratura ed estetica all’Università di Helsinki Carl Gustaf Estlander, e lo scrittore Juhani Aho. Con i loro diversi approcci, veicolano una concezione simbolica dell’affresco agli artisti della loro generazione. Il capitolo si conclude con un approfondimento sul collezionismo dei Primitivi italiani in Finlandia, allora nascente, come completamento alla ricostruzione della cultura artistica finlandese tra Ottocento e Novecento e il suo gusto per l’arte italiana del Trecento e del Quattrocento, in qualche modo semanticamente legati all’idea della creazione di un’arte nuova.

Carl Gustaf Estlander: il “grande e semplice” nell’arte italiana

Con Carl Gustaf Estlander nasce lo studio della storia dell’arte in Finlandia. Proveniente da una formazione letteraria, egli ricoprì dal 1860 l’insegnamento di letteratura moderna ed estetica all’Università di Helsinki, e fu il primo professore a insegnare la storia dell’arte all’Università, inclusa negli studi di estetica come avveniva anche in Germania¹²²; nel 1876 fonda la rivista di studi storico artistici, tutt’ora esistente, *Finsk Tidskrift*, e dal 1878 al 1896 fu presidente della Società Finlandese di Belle Arti. Viaggiatore ed esperto di arte e letteratura inglese, Estlander fondò su modello della Arts&Crafts inglese la Scuola di Arti applicate, la Veistokoulu, nel 1871¹²³.

Al termine di un viaggio di due anni in Europa scrisse un’importante storia dell’arte dalla fine del XVIII secolo ai suoi giorni, con particolare riguardo al panorama contemporaneo del nord Europa (Inghilterra, Francia, Germania, Svezia e Finlandia). Il testo nasce dai corsi tenuti all’Università di Helsinki e introdusse in Finlandia e in

¹²² J. Vakkari, *Focus on Form*, op. cit., p. 38. Il primo professore a cui fu affidata una cattedra di storia dell’arte fu J. J. Tikkanen.

¹²³ S. Ringbom, *Art history in Finland before 1920*, op. cit., p. 51 e sgg.

Svezia la conoscenza dei pittori e dei teorici Nazareni e Preraffaelliti¹²⁴. Come scrisse lo studioso di critica d'arte Sixten Ringbom, Estlander aprì ai suoi connazionali la via del viaggio di studio in Europa, dimostrando che le collezioni continentali non erano poi così lontane¹²⁵. La preparazione sulla cultura europea servirà in particolare a stimolare la fondazione di una scuola artistica finlandese, che mantenesse il passo con le scuole europee¹²⁶. Grazie alla formazione sull'arte e la cultura inglese, Estlander considerava l'arte italiana 'preraffaellistica' importante nel panorama degli studi e della formazione artistica della sua nazione.

Nel saggio *Varför reser du till Italien? (Perché vai in Italia?)*, vedi Antologia delle fonti scritte, n. I) del 1890¹²⁷, Estlander intesse un dialogo immaginario fra l'autore e un giovane pittore che vuole andare in Italia per ritrovare il "grande e semplice nell'arte". Simulando un dialogo allegorico tra la teoria d'arte accademica, Estlander, e la nuova generazione di pittori finlandesi, il giovane artista, Estlander illustra il cambiamento di direzione che stava avvenendo nelle arti figurative in Finlandia. Il giovane, dopo aver vissuto e assimilato a Parigi la pittura di paesaggio realista e impressionista, intravede nell'Italia il paese dove andare per perfezionarsi: "il mio amico pittore credeva che ora bisognasse andare alla ricerca del semplice e grande e, per questo motivo, recarsi in Italia". Gli aggettivi semplice e grande, "det stora och det enkla", non privi di risonanze neoclassiche, ricorrono più volte nel testo e sono debitori dell'esempio di pittura murale monumentale di Puvis de Chavannes e dei simbolisti francesi, alla ricerca di un primitivismo della visione alle soglie dell'astrattismo. Non vanno dimenticate infatti le ricerche estetiche di quel simbolismo che ha in comune con i valori formali della pittura dei Primitivi la semplificazione della composizione e il rigore cromatico: i colori vivi ma non squillanti, lo spazio geometrico, la linearità. È in fondo in quest'ottica che si può leggere la celebre frase di Maurice Denis, uno degli artisti delle avanguardie più legati alla tradizione pittorica del Quattrocento italiano: un quadro, prima di essere un

¹²⁴ C.G. Estlander, *De bildande konsternas historia: från slutet af adertonde århundradet till våra dagar* [Storia delle arti, dalla fine del XVIII secolo fino ai giorni nostri], L. J. Hiertas Förlag, Stockholm 1867

¹²⁵ S. Ringbom, *Art history in Finland before 1920*, op. cit., p. 51 e sgg.

¹²⁶ E. M. Viljo, *Carl Gustaf Estlander and the beginning of studies of the visual arts at the University of Helsinki*, in *The Shaping of Art history in Finland*, op. cit., pp. 25-39

¹²⁷ C.G. Estlander, *Varför reser du till Italien?* [Perché vai in Italia?], atti pubblicati in onore di Svenska folkskolans Vänner, 1890, in *Skrifter av C. G. Estlander: uppsatser i litteratur och konst samt allmänna ämnen*, Svenska Litteratursällskapet i Finland (3. åren 1893-1910), Helsingfors 1921, pp. 509-516. Le citazioni da Estlander, se non diversamente indicato, rimandano a questo testo, riportato tradotto nell'Antologia delle fonti scritte, n. I.

cavallo di battaglia, una donna nuda, o un aneddoto qualsiasi, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori assemblati in un certo ordine. Come scrisse un allievo di Puvis de Chavannes, “l’affresco vuole la semplicità, vi obbliga addirittura, e questa obbligazione è elemento di bellezza”¹²⁸.

Ritrarre magnifiche figure nella grandiosità della loro rappresentazione, è il motivo del viaggio del giovane pittore. Qui Estlander introduce un concetto condiviso da tutti coloro che si rivolgono allo studio e alla copia della pittura primitiva, e in particolar modo da Lionello Venturi¹²⁹: ovvero che il realismo ha inibito la capacità inventiva e fantasiosa dell’artista, e nell’epoca del simbolismo è l’occhio interiore che deve predominare su quello naturale rivolto all’universo sensibile: “La grande differenza tra gli antichi in Italia e i moderni a Parigi è, direi, che i primi dipingevano a partire dalla fantasia, solo che avevano una fantasia così vigorosa e allenata, che le immagini interiori erano per loro eccezionalmente vivide”. Per questo Estlander sottolinea nell’arte italiana la ‘sincerità’, termine usato anche da Tolstoj in *Cos’è l’arte*, per indicare la qualità che deve avere la vera arte, in cui prevede per le future generazioni che dovranno esprimere la più alta coscienza religiosa che all’arte “non si domanderà altro che la chiarezza, la semplicità e la sobrietà”¹³⁰. “La semplicità ispirata dalle idee” è ancora, negli anni Dieci del Novecento, la motivazione con cui Jens Thiis, membro della commissione giudicatrice, approvò i cartoni di Munch per i murali dell’Università di Oslo.

“Il grande e semplice nell’arte” cui accenna il giovane pittore nel saggio, ricorrono dunque più volte nel testo e riecheggiano negli scritti teorici contemporanei di Sir Charles Eastlake, direttore della National Gallery, rivolti alla pittura italiana primitiva¹³¹, nonché nelle parole della critica francese, come in Charles Blanc che vedeva nella pittura murale un’alta espressione della pittura nazionale. In Francia, si

¹²⁸ P. Baudouin, *La fresque: sa technique – ses applications*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1914, p. 2. In Italia, il Selvatico si era espresso con simili parole ammirando la superiorità di Giotto agli Scrovegni per purezza e semplicità figurativa: P. E. Selvatico, *Sull’educazione del pittore storico*, 1839, riportato in *Storia moderna dell’arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, a cura di P. Barocchi, vol I/III, Einaudi ed., Torino 1998, p. 523

¹²⁹ L. Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, Einaudi, Torino 1972 [I ed. 1926]

¹³⁰ L. Tolstoj, *Che cos’è l’arte*, f.lli Treves, Milano 1929 [I ed. 1897], p. 237.

¹³¹ Eastlake sottolinea l’importanza della ‘semplicità, magnitudine, e chiarezza’ nell’arte, in S. Rush, *The Königliche Glasmalereianstalt & the Reglazing of Glasgow Cathedral*, in *Britannia, Italia, Germania: Taste & Travel in the Nineteenth Century*, a cura di C. Richardson & G. Smith, Visual Arts Research Institute, Edinburgh 2001, p. 95.

legge in una rivista del 1897, la moda artistica è autoritaria e “ci è difficile essere semplici”¹³².

Il discorso tra Estlander e il giovane pittore si porta sulla natura, l'elemento romantico e nazionale per eccellenza, che agli occhi della nuova generazione ha ripreso vigore come elemento caratterizzante della Finlandia. La fragranza della visione è entrata a far parte del vocabolario stilistico del pittore e pur guardando al passato è con lo spirito moderno che si deve dipingere: “Non credo che la vecchia scuola fiorentina possa dare altra ricetta che questa: prima comprendere idealmente e, per quanto il soggetto lo consenta, anche grandemente, e poi eseguire questa immagine come un impressionista”. Il giovane pittore però, sente che la natura finlandese non ha nulla a invidiare a quella italiana, un punto in cui Estlander diverge, pensando al paesaggio italiano della Toscana e dell'Umbria: “questi nudi monti hanno contorni grandi e semplici”, mentre il giovane artista ribatte: “Sì, voglio affermare che c'è qualcosa di maestoso nella desolazione che si coglie in molti luoghi nel nostro paese ... cosa può, inoltre, essere più semplice di questa infinita e uniforme superficie bianca, che comunque è così ricca di variazioni al bagliore del sole, così calda all'imbrunire e così scintillantemente fresca alla luce delle stelle? ... Di certo la nostra natura ci dà grandi e alte sensazioni, solo si fosse capaci di esprimerle”.

Estlander è però persuaso della superiorità della natura e dell'arte italiana nella ricerca del grande e semplice in pittura: “Grazie a Dio conosco Capri ... qui la natura si mostra in forme grandi e semplici ... mentre davanti al tuo informe manto innevato c'è bisogno di un po' di astrazione in più per tirare fuori ciò che di grande c'è in quel bagnato infinito. E a renderlo anche semplice poi! ... Per questo sono dell'opinione che la natura italiana sarà per te un'eccellente spiegazione ai maestri italiani e, ancor meglio di loro, ti insegnerà ad interpretare il semplice e il grande”.

Il pensiero va ai tanti paesaggi invernali dipinti da Gallen-Kallela, Pekka Halonen, Hugo Simberg, in cui si rivela, come per il giovane pittore finlandese, il carattere nazionale (fig. 14). Il dialogo di Estlander appare dunque come una lettera alle future generazioni, che sebbene avessero ormai intrapreso una strada indipendente con l'espressionismo del gruppo dei Septem, ancora conservarono il legame con l'arte italiana, che da lì a breve, si sarebbe perduta. L'interesse per l'affresco li avrebbe ancora

¹³² M. Gandolphe, “L'Art et les artistes de la Suède”, *op. cit.*, p. 215

portati a viaggiare oltre le Alpi per qualche anno, e avrebbe rivelato loro, secondo Estlander, “i tesori nascosti della nostra patria”.

Il museo delle copie

Uno dei più interessanti contributi che Estlander diede alla conoscenza dell'affresco italiano è l'ideazione, con l'allievo Tikkanen e con Thorsten Waenerberg (curatore delle collezioni della Società artistica finlandese), di un museo finlandese delle copie dei maestri dell'arte occidentale, ispirato al *Musée Européen* francese (1873). Per la Francia il progetto nasceva come naturale collocazione degli annuali *envois* dei borsisti di Villa Medici a Roma, ma in Finlandia la pratica della copia doveva essere commissionata *ex novo*. Se nella prima metà dell'Ottocento le Accademie di Stoccolma e Copenhagen erano le più frequentate dai giovani artisti finlandesi, e i viaggi fuori dalla penisola scandinava non erano frequenti, la creazione dell'Associazione finlandese di Belle Arti nel 1846 segna un cambiamento radicale poiché permette un'adeguata formazione artistica e la creazione di una collezione nazionale. Gli artisti furono stimolati a viaggiare all'estero con delle borse di studio¹³³, e riportare in patria le copie eseguite dai maestri dell'arte europea. Nel testo *Elenco dei maestri della pittura che meritano di essere rappresentati nella futura collezione delle copie a Helsinki*¹³⁴ (Antologia delle fonti scritte, n. II), verosimilmente redatto da Estlander, sono elencate le scuole e i maestri che una collezione di copie dovrebbe avere per rappresentare degnamente l'arte europea in patria. Alcune delle copie eseguite, circa una ventina, sono conservate oggi all'Ateneum e formano un piccolo e interessante nucleo delle sue collezioni. Tra esse spiccano copie da Simone Memmi, Perugino, Botticelli, Filippo Lippi e una *Cacciata dal Paradiso terrestre* di Masaccio copiata da Magnus Enckell.

Scorrendo brevemente qualche cifra, i 26 maestri della scuola italiana scelti dal professor Tikkanen, da Giotto a Caravaggio, con le loro 446 opere sono la parte

¹³³ R. Ojanperä, *L'art finlandais et la France, 1870-1914*, in *Échappées Nordiques. Les maîtres scandinaves & finlandais en France – 1870-1914*, a cura di A. Scottez-De Wambrechies & F. Claustrat, Palais des Beaux-Arts de Lille, 10.10.2008 - 11.1.2009, Somogy éditions d'art, Barcelone 2008, pp. 61-67, p. 61

¹³⁴ *Förteckning på mästare inom målarekonsten, hvilka äro afsedda att representeras i den blifvande kopiesamlingen i Helsingfors*, Helsingfors 1891 (testo non pubblicato). La traduzione dallo svedese è di Luca Maurizi.

preponderante dell'elenco, e tra esse 53 opere sono ad affresco in collezioni italiane e straniere. Da notare che nell'elenco mancano i nomi di Botticelli, Filippo e Filippino Lippi, una curiosa esclusione che lascia dubbi sulla completezza del documento arrivato a noi. Sappiamo infatti che Ellen Thesleff copiò, nel suo soggiorno in Italia, oltre a Masaccio e Fra Angelico, opere di Botticelli¹³⁵ e che Helene Schjerfbeck copiò gli affreschi di Villa Tornabuoni del Botticelli al Louvre e alcuni dettagli da opere di Filippino Lippi¹³⁶.

Nell'elenco, alla scuola italiana segue per importanza quella olandese (Frans Hals, Rembrandt, Gerrit Dou, Ter Borch, Ruisdael, van der Heyden e molti altri) con poco più di 400 opere a olio. La scuola spagnola conta unicamente i nomi di Ribera, Velázquez e Murillo (curiosamente assente il nome di Goya); quella francese in maggior numero Poussin, Lorrain, Watteau, Greuze e David; la tedesca e la fiamminga Holbein, Dürer, Cranach, van Eyck, van der Weyden, Memling, innumerevoli Rubens insieme a Van Dyck e Teniers. Lo stesso orientamento del gusto lo ritroviamo nel collezionismo di quegli anni, dalla collezione Aspelin-Haapkylä e Sinebrychoff a Helsinki, alla Serlachius di Mänttä, nel centro della Finlandia, dove accanto a nomi italiani del Rinascimento non mancano opere fiamminghe e olandesi. L'acquisto di opere originali sul mercato era dispendioso e le collezioni private stavano nascendo soltanto allora per iniziativa della nuova borghesia industriale. La copia rappresentava anche per i collezionisti, dunque, una possibile alternativa, più economica, agli originali.

La collezione di copie aveva lo scopo altresì di sopperire alla mancanza di un museo pubblico con collezioni di maestri dell'arte antica, e come fu per il Museo francese¹³⁷, ciò contribuì a influenzare lo sviluppo della pittura contemporanea. Nella prassi, gli artisti in partenza per un viaggio di formazione, sottoscrivevano un contratto con l'Associazione finlandese di Belle Arti che si occupava delle realizzazione del museo delle copie, indicando l'opera prescelta, e solo dopo verifica della qualità della copia eseguita, l'Associazione decideva se acquistare eventualmente l'opera, che sarebbe poi stata esposta al museo Ateneum. L'artista copista aveva facoltà di proporre per la riproduzione di pitture di grandi dimensioni o di affresco "sia il formato della copia, sia

¹³⁵ *Ellen Thesleff*, a cura di S. Sarajas-Korte, Ateneum - Finnish National Gallery, Helsinki 27.2 - 24.5.1998 - Tampere Taidemuseum, Tampere, 13.6 - 13.9.1998, Helsinki 1998, p. 33

¹³⁶ R. Kontinen, *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä* [La propria strada. La vita di Helene Schjerfbeck], Otava, Helsinki 2004, p.169 e sgg; *Helene Schjerfbeck - 1862-1946*, a cura di A. Görgen e H. Gaßner, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20.10.2007 – 20.01.2008, Paris-Musées, Paris 2007, p. 18 e p.195 e sgg.

¹³⁷ P. Duro, "'Un Livre Ouvert à l'Instruction': Study Museums in Paris in the Nineteenth Century", in 'Art and the French State', *Oxford Art Journal*, n. 1, 1987, pp. 44-58, p. 44.

quale altra tecnica pittorica sia da utilizzare al posto del colore ad olio, che è la norma”¹³⁸. La collezione di copie dell’Ateneum ancora oggi esistente¹³⁹, consta di circa venti opere, alcune datate precedentemente alla stesura del progetto di Estlander: la prima in ordine cronologico è una copia a olio di Helene Schjerfbeck da un quadro di Holbein agli Uffizi, il ritratto di Sir Richard Southwell, del 1886. L’autrice esegue negli anni a venire altre cinque copie da artisti quali Holbein e Velázquez dal Kunsthistorisches Museum di Vienna, Frans Hals dal museo di Kassel, Ter Borch dall’Ermitage di San Pietroburgo, e ancora di Velázquez il ritratto di Innocenzo X alla Galleria Doria-Pamphili di Roma. Esistono anche copie da Filippino Lippi (una *Madonna con bambino*) e da Beato Angelico che non risultano nell’elenco delle copie conservate in museo, e sono forse andate perdute. Magnus Enckell, il fondatore del gruppo espressionista dei Septem, negli anni della sua formazione copierà la *Madonna Litta* e l’angelo dell’*Annunciazione* di Leonardo, *La cacciata dal Paradiso* di Masaccio in Santa Maria del Carmine¹⁴⁰.

Per una interessante sincronia, nello stesso anno in cui esce il saggio di Estlander *Perché vai in Italia?*, il conoscitore e collezionista italiano Giovanni Morelli pubblicava con lo pseudonimo russo di Ivan Lermolieff un dialogo dal titolo *Concetto fondamentale e metodo*, apparso per la prima volta in Germania nel 1890 e tradotto in italiano nel 1897¹⁴¹. Analogamente a Estlander, Morelli mette in scena un dialogo fra due conoscitori, un anziano esperto d’arte fiorentino e un giovane russo, ma qui il dialogo verte sul metodo di studio delle opere d’arte: Morelli sottolinea il valore dell’esperienza diretta basata sullo studio delle forme e delle tecniche, slegandosi dall’eruditismo e dalle teorie dei libri di estetica e di arte. Nel dialogo, Morelli insiste sulla capacità di riconoscere gli originali dai falsi e dalle copie, illustrando il suo celebre metodo di attribuzione, e, è utile qui ricordarlo, accenna al ruolo dell’arte quale forma di espressione di uno Stato.

¹³⁸ J. Vakkari, *Kopio Suomen Taiteessa 1800-luvulla* [La copia nell’arte finlandese dell’Ottocento], relazione non pubblicata, esposta a Tallin il 2.12.02

¹³⁹ L’elenco delle opere copiate nella collezione di Ateneum si trova all’indirizzo internet: <http://samlingar.fng.fi/wandora/w?action=gen&lang=en&si=http%3A%2F%2Fwww.muusa.net%2FE78.Collection.Valtion.kopiokokoelma>

¹⁴⁰ Alcune di queste opere sono state esposte recentemente alla mostra *J. J. Tikkanen – Pioneer of art history in the Finnish scientific world*, curata da J. Vakkari, Ateneum - Finnish National Gallery – National Library, Helsinki, 4.12.2007 –26.2.2008

¹⁴¹ G. Morelli, *Della pittura italiana: studii storico-critici: Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Adelphi, Milano 1991 [I ed. 1890, I ed. italiana Treves 1897], p. 32.

Sebbene l'iniziativa finlandese del Museo delle copie fosse lungimirante, e diede fondi a un'intera generazione di artisti per il viaggio di formazione in Europa, – l'ultimo acquisto risale al 1912 – il museo delle copie rimase nella sua fase progettuale. La fotografia quale mezzo privilegiato di riproduzione e documentazione aveva scavalcato lo scopo didattico del museo. Nell'introduzione al testo citato, viene specificato come il museo aveva lo scopo di dare al grande pubblico un'idea esauriente della storia e dello sviluppo della pittura europea attraverso le riproduzioni; una vocazione educativa delle masse ma anche un prodotto della cultura scientifica ottocentesca, simile per certi versi agli emicicli e ai panorami dipinti, concepiti per portare il mondo in città, espressione di cultura e intrattenimento borghese¹⁴². Come scrisse Estlander nel testo: “Per la gran parte del pubblico è sufficiente comunque osservare quelle che sono state le idee nei diversi periodi storici, le sensazioni, i modi e i procedimenti, e in che modo questi siano stati espressi nell'arte”.

Il modello francese: le Musée Européen

Un'idea di quello che avrebbe potuto essere il museo delle copie, la si può avere oggi nella piccola collezione di copie di affreschi e sculture rinascimentali nella Cappella dei Petits-Augustins presso l'Accademia di Belle Arti di Parigi¹⁴³. Qui sono visibili riproduzioni monumentali, su teleri, di opere murali di maestri italiani, dal Trecento al Cinquecento. Accanto a una riproduzione del *Calvario* di Beato Angelico dal convento di San Marco si affianca la riproduzione degli affreschi di Giotto a Padova, di Piero della Francesca ad Arezzo, di Raffaello e Michelangelo a Roma; tutte opere originariamente ad affresco, copiate con la tecnica a olio su tela. La collezione di copie di pitture medievali francesi e calchi scultorei e architettonici è conservata invece al Musée du Patrimoine di Parigi, ex musée des Monuments français, recentemente riaperto al Palais de Chaillot (settembre 2007). L'idea francese di raccogliere in un museo gli originali e le riproduzioni per rappresentare in un unico luogo il meglio di ogni produzione artistica nazionale risale alla fine del Settecento, quando il Louvre fu designato come futuro “prototipo del museo enciclopedico, contenitore della storia

¹⁴² S. Bordini, *Storia del panorama – La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984

¹⁴³ G. Rouchés, *L'École des Beaux-Arts. Aperçu historique et guide à travers les collections*, Albert Morancé, Paris 1924 ; E. Schwartz, *La chapelle de l'École des Beaux-Arts de Paris. Présentation historique, artistique et littéraire*, Paris 2002

universale”¹⁴⁴. Nella presentazione del progetto, leggiamo che l’idea di esporre gli ‘envoies de Rome’ nasce “de manière à n’avoir pas vingt fois la même reproduction et afin de pouvoir réunir ainsi les fac-simile des fresques célèbres que le temps détruit et des autres chefs-d’œuvre que possède l’Italie...”¹⁴⁵. L’idea venne al Ministro dell’Interno Thiers, nel 1834, ma si dovette aspettare l’arrivo di Charles Blanc per vederne la realizzazione sotto il nome di Musée Européenne. L’idea di Thiers nasceva dall’impossibilità di portare gli affreschi, la più importante manifestazione dell’arte antica che il tempo degrada ogni giorno, fuori dal loro contesto: “il pensa, disons-nous, que des copies faites avec la plus grande fidélité suffiraient pour donner de ces peintures une idée beaucoup plus juste que ne le font les meilleurs gravures ... et le peuple, qui ne peut voyager en touriste, aurait sous les yeux, classés par écoles, les chefs-d’œuvre disséminés dans les monuments et les plus riches galeries de l’Europe, groupés chronologiquement dans ce *Musée Européen*”¹⁴⁶. Inoltre, possedere la riproduzione di opere che un tempo furono nelle collezioni francesi, era una forma non solo di ricompensa, ma di aiuto alla collettività, poiché la copia poteva salvare la traccia di un’opera destinata alla scomparsa in Italia: “quand les fresques de la chapelle Sixtine aurent disparu sous les couches de noir de fumée des cierges et sous l’action de l’humidité, c’est à Paris qu’on viendra les étudier, les admirer”¹⁴⁷.

Anche in Italia si cercava, negli anni post-unitari, di stilare un inventario, un catalogo di opere d’arte presenti sul territorio italiano e un elenco di “opere di pittura che non son in proprietà dello stato e che sarebbero necessarie per completare la storia dell’arte italiana, rappresentata dalle varie scuole”¹⁴⁸. L’attività riguardò principalmente l’inventario e l’ampliamento dei beni artistici nazionali, ma condivide con il progetto del museo delle copie lo stesso principio enciclopedico e ordinatore.

A queste intenzioni, Charles Blanc aggiungeva che era suo desiderio di rappresentare attraverso la copia quegli artisti trascurati dai professori dell’Accademia di Belle Arti,

¹⁴⁴ I. Sgarbozza, “Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani”, in *La scoperta dei Primitivi fra Sette e Ottocento*, numero speciale di *Ricerche di Storia dell’arte* a cura di O. Rossi Pinelli, n. 77, 2002, p. 24

¹⁴⁵ L. Auvray, *Le musée européen. Copies d’après les grands maîtres au palais des Champs-Élysées*, Librairie Renouard, Paris 1873, p. 5

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 11-12

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 113

¹⁴⁸ M. Dalai Emiliani, *Morelli e la questione del catalogo nazionale: un episodio poco noto della politica di tutela nell’Italia dell’Unità*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale*, Bergamo 4-7 giugno 1987, Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1993, vol. I/III, pp.107-131, p. 116 e nota 28.

quali i pittori del Quattrocento, Piero della Francesca, Carpaccio, e gli Olandesi¹⁴⁹. Il museo fu aperto nel 1873 nel Palais de l'Industrie, allora sede del Salon annuale, sugli Champs-Élysées, e chiuso dopo pochi mesi per lo scarso interesse sollevato, gli avvicendamenti ministeriali e la rimozione di Charles Blanc dal suo incarico.

Uno dei limiti del museo delle copie risiede proprio nell'aver sottovalutato l'importanza della scelta della tecnica nel passaggio dall'originale alla sua copia: è evidente come le scure copie a olio degli affreschi quattrocenteschi che si possono vedere nella Cappella dei Petits-Augustins (fig. 15) non hanno la freschezza degli originali, e dunque l'interesse della copia appare penalizzato dal solo intento didattico (lo studio sul disegno e la composizione), e compilativo. È con questo spirito che si è propagato fino in Finlandia, per le sue immaginate potenzialità enciclopediche.

Il discredito che incontrò l'Accademia di Belle Arti nella seconda metà dell'Ottocento portò con sé anche la svalutazione del valore formativo della copia¹⁵⁰, mentre aumentava la richiesta di pitture murali per la decorazione di nuove chiese. L'affresco aveva rifatto il suo ingresso in Francia con il Salon del 1842: l'artista Brémond aveva presentato delle prove di affresco che non piacquero particolarmente ai critici, ma il cui senso era proporre nuovamente l'introduzione, poiché sconosciuta da secoli, e per realizzare i nuovi affreschi nelle chiese ci si è trovati obbligati a “s'adresser à un badigeonneur [imbrattatele] piémontais, duquel les artistes chargés de ces travaux on à appris le peu qu'ils en savent aujourd'hui”¹⁵¹. In particolare si riferisce ai cicli pittorici di Hyppolite Flandrin in Saint-Vincent-de-Paul, mentre un impatto notevole sugli artisti della fine del XIX secolo ebbero i monumentali teleri incollati su muro di Puvis de Chavannes sulle pareti del Panthéon. Nel caso di Puvis, si tratta di opere a olio ma egli ha colto dell'affresco rinascimentale, e con lui i simbolisti, lo stile arcaico, semplificato e il cromatismo essenziale. I Nabis raccolsero poi l'eredità di Puvis, e contribuirono alla rinascita della pittura murale, come ci ricorda uno dei membri, il pittore olandese Jan Verkade, seguace di Gauguin: “Intorno agli anni Novanta dell'Ottocento, un grido di guerra risuonò da uno studio all'altro: “Mai più pitture superflue!... il lavoro dell'artista comincia dove l'architetto considera completato il suo...”¹⁵². Verkade si era convertito al cattolicesimo ed era divenuto frate benedettino nell'abbazia di Beuron in Germania,

¹⁴⁹ E. Schwartz, *La chapelle de l'École des Beaux-Arts de Paris. Présentation historique, artistique et littéraire*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 2002, p. 41

¹⁵⁰ A. Boime, “Le musée des copies”, *Gazette des Beaux-Arts* (numero speciale dedicato alla storia del Museo delle copie), n. 1149, ottobre 1964, p. 237

¹⁵¹ L. Peisse, *Le salon de 1842*, in *Revue des Deux Mondes*, tomo 30, 1842

¹⁵² *Puvis de Chavannes and the modern tradition*, op. cit., p. 24

dove l'uso della pittura murale nelle decorazioni interne (fig. 8) rappresentò un esempio di unione di vita spirituale e arte che ispirarono gli 'Atelier d'art sacré' di Maurice Denis. Alcuni anni dopo, Matisse rifletterà ancora sulla pittura murale durante la lavorazione dei pannelli della *Danse* per la fondazione Barnes, in cui aveva cercato, analogamente a Verkade, di "tradurre la pittura in architettura, per fare dell'affresco l'equivalente della pietra o del cemento. Questo, credo, non si faccia più. I pittori murali oggi fanno immagini, non murali"¹⁵³.

Gallen-Kallela copista al Louvre: una proposta su documenti inediti

L'utilità di copiare i maestri del Rinascimento italiano era, dunque, riconosciuta nelle Accademie d'arte europee, e anche italiane, come parte fondante del curriculum di un artista e momento di maturazione dello stile¹⁵⁴. Sappiamo dai diari dei pittori stranieri in viaggio in Italia che non solo la copia, ma anche la visita dello studio dei copisti, faceva parte degli itinerari seguiti, così come esistevano segnalazioni sui periodici delle copie appena realizzate o in esecuzione, almeno fino alla prima metà del XIX secolo¹⁵⁵. Ma il primo contatto degli artisti finlandesi con gli affreschi dei maestri italiani del tardo Medioevo e primo Rinascimento avveniva solitamente durante i soggiorni a Londra, Parigi, Berlino o Monaco. Parigi in particolare, capitale artistica all'epoca, offriva ai giovani artisti la *vie moderne*, ma anche una superba collezione di affreschi italiani (Bernardino Luini, Beato Angelico, Botticelli) da scoprire nelle sale del Louvre. Ancora oggi la sezione dell'arte italiana nell'ala Denon del Louvre inizia proprio con due sale di affreschi quattrocenteschi: nella I sala *Giovane presentato da Venere alle Tre Grazie* e *Venere e le Grazie che offrono un dono a una fanciulla*, provenienti dal piano nobile della villa Lemmi dove furono riscoperti nel 1873 e poi venduti al museo nel 1882¹⁵⁶. La villa appartenne dal 1469 al 1541 alla famiglia Tornabuoni, che commissionò la decorazione a Botticelli tra il 1483 e il 1485, probabilmente in occasione delle nozze di uno dei suoi membri. Nella sala successiva gli affreschi di Beato Angelico, *Il Calvario*, dal refettorio del convento di San

¹⁵³ La citazione è stata pubblicata nel 1934. Citato in *Puvis de Chavannes and the modern tradition*, op. cit., p. 13 e nota 7.

¹⁵⁴ C. Mazzearelli, "Dipingere in copia" a Roma (1750-1849): formazione artistica, mercato e cultura del restauro, tesi di dottorato, Università Roma III, 2005, p. 107

¹⁵⁵ C. Mazzearelli, "Dipingere in copia" a Roma (1750-1849), op. cit., p. 147

¹⁵⁶ A. Brejon de Lavergnée, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, vol. II : *Italie, Espagne, Allemagne, Réunion des musées nationaux*, Paris 1981, *ad vocem*

Domenico a Fiesole, staccato negli anni Settanta e entrato nelle collezioni francesi pochi anni dopo; infine tre affreschi di Bernardo Luini provenienti dall'oratorio Greco Milanese nei pressi di Milano, staccati agli inizi dell'Ottocento ed entrati intorno al 1867 al Louvre: *L'annuncio ai Pastori*, *L'adorazione dei Magi*, *Cristo benedicente*. Questo nucleo di affreschi prelude alla collezione di tavole e tele dei Primitivi, in parte proveniente dalla nota collezione Campana, dispersa per i musei provinciali francesi¹⁵⁷. Innumerevoli furono le richieste per copiare gli affreschi del Botticelli, dal momento del loro ingresso nel museo¹⁵⁸. La copia, secondo il regolamento di allora come oggi, deve essere autorizzata dal museo nel caso in cui sia eseguita a olio (sono dunque permessi i disegni e gli schizzi su taccuini) e deve essere di una misura inferiore o superiore all'originale.

Tra gli artisti finlandesi che hanno copiato questi affreschi, abbiamo già ricordato Helene Schjerfbeck. Merita attenzione la presenza del nome 'Gallén', rinvenuto da chi scrive, nell'elenco dei copisti del museo¹⁵⁹ (figg. 16 e 18). Si tratta nello specifico del permesso accordato nel marzo 1903 per riprodurre a olio il *Ritratto virile* di Giovanni Bellini (fig. 17, entrato al Louvre nel 1902), e nell'aprile dello stesso anno il *Ritratto virile*, detto *Il condottiere*, di Antonello da Messina (fig. 19, entrato al Louvre nel 1865). Non conosciamo il nome completo del copista, ma è probabile che si tratti di Akseli Gallen-Kallela, che all'epoca si firmava ancora con il nome svedese 'Gallén'. Nell'estate di quello stesso anno, completava gli affreschi del Mausoleo Jusélius di Pori (fig. 20), la tomba che il mecenate Jusélius volle per la figlia Sigrid precocemente scomparsa. La committenza arrivò contemporaneamente alla richiesta di decorare il padiglione finlandese all'Esposizione universale di Parigi del 1900. Furono le prime occasioni per Gallen-Kallela di misurarsi con l'affresco e concertare il lavoro con i suoi collaboratori, in particolare con Pekka Halonen, che era stato allievo di Gauguin, e che decorò il vestibolo del Mausoleo con due affreschi¹⁶⁰. La scena dipinta da Gallen-Kallela mostra un gruppo di persone che attendono il loro turno per imbarcarsi verso

¹⁵⁷ *De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, a cura di M. Laclotte, Orangerie des Tuileries, mai-juillet, Editions de musées nationaux, Paris 1956, p. XX

¹⁵⁸ *Copier créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, op. cit., p. 65

¹⁵⁹ Archives des Musées Nationaux, Paris. Archives des copistes au Louvre - Maîtres des écoles italiennes, espagnole et anglaise, 1893-1920: faldone LL27. Lo stesso Gallén copiava ancora il 15 aprile 1903 il *Ritratto di Erasmo* di Holbein (Archives des Musées Nationaux, Paris. Archives des copistes au Louvre - Maîtres des écoles hollandaise et allemande, 1893-1914: faldone LL24). Ringrazio Janne Gallen-Kallela-Sirén e Johanna Vakkari per aver indirizzato questa parte delle mie ricerche.

¹⁶⁰ Pekka Halonen era figlio di un decoratore e restauratore di chiese medievali. In *Pekka Halonen - Neljä vuodenaikaa / Four Seasons*, a cura di A.-M. von Bonsdorff, Retretti Art Center, 2.6.-28.8.2005, Helsinki 2005, p. 104

l'aldilà, Tuonela nell'epica finlandese; la barca è una citazione dalla Divina Commedia dantesca che Gallen-Kallela aveva con sé durante i lavori¹⁶¹. Il volto dell'uomo che Gallen-Kallela ritrae mentre sale sulla barca ne *Il fiume Tuonela* richiama in molti modi l'incisivo ritratto dipinto da Antonello da Messina (figg. 20 e 19). La lava, il vulcano nei paesaggi sulle pareti sono ricordi, forse omaggi al suo viaggio in Italia, compiuto poco tempo prima. Pochi mesi dopo il loro completamento, gli affreschi soffrirono l'umidità del cimitero assorbita dalle pareti porose del mausoleo. L'affresco non era stata la scelta migliore per quel tipo di ambiente, e solo diversi anni dopo si intrapresero i lavori per isolare e ventilare le pareti. Diversi altri problemi strutturali seguirono finché un incendio, dovuto alla stufa che doveva riscaldare e asciugare l'ambiente, divampò. Si decise di rifare interamente la decorazione interna; nel frattempo Gallen-Kallela era deceduto e il rifacimento dei suoi affreschi, sofferenti ancora oggi dell'umidità del luogo, sono stati ridipinti dal figlio Jorma sui cartoni del padre. Gli affreschi di Pekka Halonen non furono ridipinti e ne abbiamo traccia in fotografie d'epoca.

Le cronache dall'Italia di Juhani Aho: il convento di San Marco a Firenze

Il viaggio degli artisti finlandesi in Italia aveva come destinazione principale Firenze, dove una ricca colonia di finlandesi si era riunita intorno alla figura di Juhani Aho. Scrittore molto popolare di romanzi e novelle dal carattere realista, Aho venne conquistato dalla spirituale bellezza dall'affresco del Trecento e del Quattrocento fiorentino, accrescendone la fama in patria attraverso le sue cronache dall'Italia *Minkä mitäkin Italiasta* (Cose varie dall'Italia). All'interno delle cronache, nel saggio *Sugli affreschi* (Antologia delle fonti scritte, n. III), Aho descrive ai suoi connazionali la popolarità di cui godevano gli affreschi del Beato Angelico al convento di San Marco: "Tutto il mondo li guarda con meraviglia, un flusso perenne di persone vagabonda attraverso gli apostoli inginocchiati sotto la Croce, la Madre di Dio, il Figlio di Dio. L'artista ha ricevuto il pieno riconoscimento anche dalla posterità, non inferiore a quello accordato a Raffaello e Michelangelo"¹⁶². A lungo accessibile a un limitato numero di

¹⁶¹ K. Heinämies, *The Sigrid Jusélius Mausoleum*, guida del monumento, Sigrid Jusélius Foundation, Pori 2001, p. 12

¹⁶² J. Aho, *Freskomalauksista*, [Sugli affreschi] s.d. (1893 ca), in *Minkä mitäkin Italiasta* (Cose varie dall'Italia), ora in J. Aho, *Kootut Teokset*, vol. VI, II parte, WSOY, Porvoo 1921, pp. 227-231. Le citazioni di Juhani Aho, se non diversamente indicato, sono prese da questo brano.

visitatori, il convento di San Marco fu aperto al pubblico come museo nel 1869¹⁶³. Da allora nessun altro pittore fu più celebrato dell'Angelico, e il Museo di San Marco divenne nel secondo Ottocento il primo museo monografico dedicato a un pittore italiano¹⁶⁴. La sua fama crebbe fra gli artisti stranieri a Firenze: luogo di evasione dalla società contemporanea, uno dei pochi accessibili alle donne¹⁶⁵, rappresentava per il viaggiatore dell'epoca lo scrigno intatto dove le vite e le opere di tre grandi nomi della civiltà del Rinascimento – Michelozzo, Angelico e Savonarola – si erano intrecciate e vi avevano lasciato la loro impronta.

L'interesse che gli artisti del XIX secolo hanno accordato alla figura e all'arte del Beato Angelico è stata oggetto di importanti contributi¹⁶⁶. L'Angelico forniva a coloro che erano interessati alla pittura ad affresco, tra i più alti esempi da imitare, come sottolineò per primo il Seroux d'Agincourt, per la sua pittura che ha “toutes les qualités de la grande peinture monumentale: l'execution en est simple et large, et la couleur douce et pleine de lumière”¹⁶⁷. Ancora ai primi del Novecento le celebri guide artistiche del viaggiatore Baedeker consideravano gli affreschi sacri dell'Angelico insuperati¹⁶⁸. Una popolarità alimentata dagli scritti del nazareno tedesco Overbeck, dall'arte dei Preraffaelliti inglesi, che influenzati dal Rio¹⁶⁹ e da Ruskin posero Beato Angelico in cima alla lista dei loro ‘Immortals’ (*Ecce Ancilla Domini* di Rossetti ricorda il candore e l'ascetismo delle pitture di Angelico nelle celle di San Marco a Firenze).

Beato Angelico si presentava dunque agli occhi di Aho e dei suoi contemporanei come l'ideale figura di frate-pittore. Nel secolo delle confraternite artistiche e religiose, basate sull'isolamento dalla società contemporanea e sulla creatività spirituale, egli incarnava l'ideale di un frate-pittore nutrito soltanto di ‘sentimento’¹⁷⁰, i cui magnifici tesori,

¹⁶³ G. Bonsanti, *Beato Angelico. Catalogo completo*, Octavo, 1998 Firenze, p. 16

¹⁶⁴ C. B. Strehlke, *Carpentry and connoisseurship: the disassembly of altarpieces and the rise in interest in early Italian art*, in *Rediscovering Fra Angelico – A fragmentary history*, a cura di C. Dean, Yale University Art Gallery, 28.9.-30.12.2001, New Haven 2001, p. 54

¹⁶⁵ George Eliot scrisse entusiaste parole sul convento di San Marco: “the frescoes I care most for in Florence were the few that a donna was allowed to see in the convent of San Marco by Fra Angelico”. In G. S. Godkin, *The monastery of San Marco*, G. Barbèra, Firenze 1898, p. 20

¹⁶⁶ Sulla fortuna internazionale di Beato Angelico nel XIX secolo si vedano in particolare: E. Cartier, *Vie de Fra Angelico de Fiesole de l'ordre des frères prêcheurs*, Librairie de Mme Poussielgue-Rusand, Paris 1857, pp. 373-414; C. B. Strehlke, *Angelico*, Jaca Book, Milano 1997, pp. 58-66; C. Bon Valsassina, *Il Purismo religioso e Beato Angelico*, in *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli – Artisti del Rinascimento a Perugia*, a cura di V. Garibaldi, Galleria Nazionale dell'Umbria, 13.12.1998 – 11.4.1999, Silvana editoriale, Perugia 1998, pp. 93-101

¹⁶⁷ E. Cartier, *op. cit.*, p. 288

¹⁶⁸ V. Lukkarinen, *Pekka Halonen – Pyhä Taide* [Pekka Halonen – L'arte sacra], SKS, Hämeenlinna 2007, p. 146

¹⁶⁹ A.-F. Rio, *De la poésie chrétienne*, Debécourt – Hachette, Paris 1837, p. 173

¹⁷⁰ G. Bonsanti, *Beato Angelico, op. cit.*, p. 7

secondo una visione vasariana mantenuta intatta per quasi tutto il secolo, furono creati di getto direttamente a fresco in un'esecuzione esatta guidata dall'ispirazione¹⁷¹.

Scrivono Aho: "... si narra che era così in simbiosi con i suoi soggetti, che, per esempio, quando ha dipinto la Crocefissione ha iniziato a piangere davanti alla sua opera ... I corridoi e le celle dei monaci nel convento di San Marco a Firenze sono decorati da lui e lì forse c'è la sua opera migliore: l'angelo annunciante a Maria. Ora tutto il mondo li guarda con meraviglia, un flusso perenne di persone vagabonda attraverso gli apostoli inginocchiati sotto la Croce, e la madre di Dio, il figlio di Dio. L'artista ha ricevuto il riconoscimento totale anche dalla posterità, non inferiore a quello accordato a Raffaello e Michelangelo". Ancora Adolfo Venturi, nel calco di questa visione idealizzata dell'Angelico, commentava: "nel convento di Fiesole e in San Marco a Firenze, l'arte divenuta, come nel Medioevo, la espressione d'una comunità, fu sacerdozio"¹⁷².

Tesori che venivano riscoperti in quegli anni, conservati intatti dai pericoli del tempo e dalla pratica recente di strappare o staccare affreschi per assicurarli all'interno di musei. In San Marco, l'Angelico aveva raggiunto una perfetta unione nel dialogo rinascimentale tra pittura e architettura, un connubio ancora visibile, intatto. Gli artisti viaggiatori lamentavano spesso la perdita del contesto architettonico degli affreschi antichi, e apprezzavano perciò a San Marco, come nella Cappella Niccolina, che si fosse mantenuta la collocazione originaria, il carattere 'locale'¹⁷³, gli "intact beautiful frescoes which no rapacious invader could tear off the wall"¹⁷⁴. Il pittore norvegese Gerhard Munthe, tra le più interessanti voci della pittura murale nordica, riteneva che la pittura che si sposa con l'architettura deve avere una caratteristica essenzialmente ritmica, come ritmica è la natura dell'architettura¹⁷⁵; ritmico è ancora un termine che ritorna nelle parole di Longhi, che considerava Angelico il più a giorno delle nuove tendenze dell'arte "... non già dal più astrattivo simbolismo figurativo, pur vivace in tutto il Trecento, ma proprio dalla vena sobriamente ritmica del classicismo medioevale"¹⁷⁶. Questa qualità pittorica e architettonica dell'Angelico viene assimilata perfettamente dal

¹⁷¹ A. Conti, *Il restauro*, op. cit., p. 229

¹⁷² A. Venturi, *Storia dell'arte in Italia*, vol. VII ("La pittura del Quattrocento"), 19.. p. 60

¹⁷³ Gli artisti ricordano sovente nelle loro lettere il fondo rosso della grande *Crocefissione* della sala capitolare del convento fiorentino. Oggi si sa che il fondo era originariamente blu, e che il grigio e il rosso sono la risultanza attuale della preparazione: M. Scudieri, *San Marco. Guida completa del museo e della chiesa*, Scala Becocchi, Firenze 1995, p. 55

¹⁷⁴ G. S. Godkin, *The monastery of San Marco*, op.cit., p. 5.

¹⁷⁵ G. Pauli, *Monumentalmåleriets utveckling i Sverige från 1800-talets senare del - Exposé sommaire de la peinture decorative en Suède dès la fin du 19e siècle*, Stockholm 1933, p. 58.

¹⁷⁶ R. Longhi, *Piero della Francesca* [1927, con aggiunte fino al 1962], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. III/IV, Sansoni, Firenze 1956-1962, pp. 366-67

giovane architetto finlandese Alvar Aalto: nell'illustrare la sua idea di rapporto tra spazio esterno e interno all'interno del progetto per il Circolo dei Lavoratori della cittadina di Jyväskylä, nel centro della Finlandia, ricorre all'immagine dell'*Annunciazione* di San Marco come il paradigma del suo ideale spazio architettonico¹⁷⁷.

Anche Gallen-Kallela, vedremo più avanti, avrebbe espresso questo concetto in un saggio del 1901, in cui sottolineava come la qualità delle pitture ad affresco sia che esse “fortunatamente non possono, come i quadri delle gallerie, essere esposte in noiose schiere” e perciò non possono essere ammirate nemmeno nelle migliori riproduzioni¹⁷⁸. Il commento qui non è rivolto all'Angelico, bensì agli affreschi del suo allievo Benozzo Gozzoli nella Cappella di Palazzo Medici Riccardi, visitati da Gallen-Kallela durante il suo viaggio in Italia, di cui solo il Rumohr e il Rio avevano parlato in precedenza, e che veniva anch'egli riscoperto in quegli anni.

Arte sacra

Attratto da questa unione di vita spirituale e arte¹⁷⁹, in una lettera del dicembre 1893 Aho scrisse allo studioso e collezionista Eliel Aspelin-Haapkylä di comprendere “... la visione dei pii frati e artisti, espressa attraverso la parola e il colore. Come sembra vicino e naturale qui il contatto tra cielo e terra, solamente a un passo, un piccolo salto per entrare in paradiso”¹⁸⁰. La visita al convento fiorentino si stigmatizza per lo scrittore nella immersione nostalgica in un passato in cui la creazione artistica è quasi una rivelazione mistica. L'affresco è equiparato a una miniatura (“la parola e il colore”) e l'architettura a un messale, echeggiando la concezione della cattedrale come un libro di granito come ce l'ha tramandata Victor Hugo in *Notre Dame de Paris*: “Ainsi, jusqu'à Gutenberg, l'architecture est l'écriture principale, l'écriture universelle”¹⁸¹.

¹⁷⁷ N. C. Finne, “The Workers' Club of 1924 by Alvar Aalto: The Importance of Beginnings”, in *Perspecta*, vol. 27, 1992, pp. 53-75. A p. 70 l'autore riproduce le immagini di Beato Angelico e di Pompei che accompagnano l'articolo di Alvar Aalto.

¹⁷⁸ A. Gallen-Kallela, “Konst. Några hågkomster af Axel Gallén” [Arte. Alcuni ricordi di Axel Gallén], in *Ateneum*, Helsinki 1901, pp. 273-275.

¹⁷⁹ M.-L. Linder, “A small jump into the open Heaven”. *Encounters with Catholicism in Finnish 19th and 20th- century art discourse and art*, in *Gates to Mysticism*, a cura di A. Ilmonen, Tampere Art Museum, 18.10.2003 - 29.4.2004, Tampere 2003, pp. 99-115, pp. 100-101.

¹⁸⁰ Pekka Halonen - *Neljä vuodenaikaa / Four Seasons*, a cura di A.-M. von Bonsdorff, Retretti Art Center, 2.6.-28.8.2005, Helsinki 2005, p. 123

¹⁸¹ Libro V, capitolo 2

Se potessimo scorrere idealmente le grandi pitture di soggetto sacro o storico in Scandinavia dell'epoca – gli affreschi di Carl Larsson per il Nationalmuseum di Stoccolma, la *Resurrezione* di Magnus Enckell per la Cattedrale di Tampere (fig. 10), la *Crocefissione* di Pekka Halonen per la Chiesa di Mikkeli, alcuni brani di Edvard Munch per i murali dell'Università di Oslo – troveremo come l'Angelico comunica a più di una generazione di pittori l'uso del caratteristico bianco luminoso, in cui aveva versato “un poco della luce del paradiso”¹⁸², un uso ascetico del colore e una mirabile sintesi della pittura con l'architettura¹⁸³.

Vigeva inoltre all'epoca tra gli artisti scandinavi l'opinione che nell'esecuzione di un'opera religiosa, le cui committenze aumentarono gradualmente alla fine dell'Ottocento, si doveva adottare il linguaggio della tradizione rinascimentale italiana, dall'Angelico, a Perugino e Raffaello¹⁸⁴. Ne troviamo conferma anche nei diari di Maurice Denis, che dell'Angelico fu, potremmo dire, devoto ammiratore: “la peinture est un art essentiellement religieux et chrétien. Si ce caractère s'est perdu dans notre siècle impie, il faut le retrouver. Et le moyen, c'est de remettre en honneur l'esthétique de Fra Angelico”¹⁸⁵.

L'aspetto mistico dell'Angelico è sottolineato da Aho in un altro passo, che potrebbe essere uscito dalla penna di Denis, in cui rivela un sentire comune fra gli artisti del suo tempo riguardo al ritorno della primarietà del soggetto dopo la stagione impressionista: “a stento l'arte antica sarebbe così ammirata, a stento ci influenzerebbe così fortemente, se non avesse preso i suoi soggetti da così in alto ... può l'artista veramente arrivare con la mano più in alto che quando la prende Dio dal cielo, e comincia a dipingere il Suo unico figlio, Maria e gli apostoli e i santi?... Senza paura l'artista ha aperto la porta del cielo e lo ha abitato, la sua immaginazione si è spinta dentro la terra e vi ha trovato l'Inferno che senza indugio ha rappresentato, è voluto essere parte della creazione del mondo e ha saputo esattamente come era la vita nel Paradiso, e non ha avuto paura di invocare neanche il Giudizio Universale”¹⁸⁶.

¹⁸² L. Venturi, *Il gusto dei Primitivi*, op. cit., p. 196

¹⁸³ Sull'ascetismo dei colori si veda: A.-M. von Bonsdorff, *Helsinki-Pariisi-Firenze. Pekka Halonen, Elin Danielson-Gambogi, Väinö Blomstedt ja Albert Gebhard Halosenniemi* Tuusulan Rantatiellä, a cura di M. Naski-Multanen, Museo di Tuusula, 4.5 - 1.9.1996, Tuusula 1996, s.p.

¹⁸⁴ A. Selberg, *L'Italia e la sua immagine nella pittura norvegese dell'Ottocento*, in *Da Dahl a Munch. Romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese*, a cura di M. Lange, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 6.10.2001- 6.1.2002, Ferrara Arte, Ferrara 2001, cit. p. 108-9

¹⁸⁵ M. Denis, *Journal, 1884-1904*, vol. I/III, La Colombe Paris 1957, p. 63, 5 gennaio 1886.

¹⁸⁶ J. Aho, *Sugli affreschi*, op. cit.

Il connubio fra devozione e arte, il ritorno della religione in una nuova veste nella vita quotidiana¹⁸⁷, riecheggiano qui i movimenti neocattolici che promuovevano il ritorno alla chiesa cristiana delle origini, come il Movimento di Oxford alla base di molta estetica preraffaellita. La Riforma protestante aveva distrutto in Scandinavia la gran parte dei conventi precedentemente eretti, ma a metà XIX secolo riemersero durante scavi e ricerche archeologiche. All'interno delle mura del convento di San Marco gli artisti scandinavi potevano forse anche ritrovare un'architettura e una liturgia che un tempo sarebbe stata loro familiare: l'ordine dei Domenicani fu il primo ad approdare nella penisola scandinava, e insieme a quello dei Francescani permise per secoli, fino alla Riforma protestante, l'unico legame con la lontana Chiesa di Roma. I Domenicani fondarono conventi che partecipavano attivamente alla vita delle comunità locali e introdussero lo studio del latino (importante nel processo di formazione della lingua) e la conoscenza delle Sacre Scritture¹⁸⁸.

Come scrisse Aho, i luoghi sacri che tornavano alla luce con la loro arte sepolta avevano riacceso “i cuori come ai nostri tempi accende i cuori l'arte ‘nazionale’”¹⁸⁹.

Attraverso questi suggestivi scritti, Aho convinse direttamente e indirettamente più di un artista a intraprendere il lungo viaggio verso l'Italia (Pekka Halonen, Väinö Blomstedt, Hugo Simberg, Gallen-Kallela e molti altri).

Nell'itinerario di viaggio dal Baltico alle Alpi, gli artisti avevano potuto ammirare l'Angelico all'Ermitage di San Pietroburgo¹⁹⁰ (*La Vergine con il Bambino*, un affresco proveniente dal convento di Fiesole, e *San Domenico e San Tommaso d'Aquino*, esposto dal 1883); alla Gemäldegalerie di Berlino (il *Giudizio Universale*), alla Alte Pinakothek di Monaco (la *Pietà* della predella della pala di San Marco), al Louvre di Parigi (l'affresco staccato del *Calvario* e la celebre tavola dell'*Incoronazione della Vergine*, entrata al Louvre durante le requisizioni napoleoniche e oggetto di vasto interesse per tutto il secolo). A Firenze, nelle celle del convento troviamo in diversi momenti quasi tutti i nomi dell'età d'oro dell'arte finlandese, da Helene Schjerfbeck a Maria Wiik (fig.

¹⁸⁷ M.-L. Linder, “A small jump into the open Heaven”, *op. cit.*, pp. 100-101.

¹⁸⁸ J. Gallén, “Le relazioni culturali italo-finlandesi nel Medioevo”, in *Le Relazioni tra l'Italia e la Finlandia*, in *Il Veltro* (numero monografico), n. 5-6 anno XIX, sett.-dic. 1975, p. 520

¹⁸⁹ J. Aho, *Sugli affreschi*, *op. cit.*

¹⁹⁰ La pittrice finlandese Helene Schjerfbeck, arrivata a Firenze per copiare Beato Angelico, scrive ad un'amica di aver avuto già occasione di vederne le opere all'Ermitage di San Pietroburgo. In H. Ahtela, *Helena Schjerfbeck*, Holger Schildts Förlag, Helsingfors 1953, pp. 62-63, 359. Ringrazio Leena Ahtola Moorehouse per le indicazioni bibliografiche sulle copie di Helene Schjerfbeck dall'Angelico.

22), da Magnus Enckell a Ellen Thesleff¹⁹¹. Nei loro diari ricorrono descrizioni dei giorni passati nelle celle del convento di San Marco, dove ognuno aveva scelto un brano di affresco da copiare. Schjerfbeck copiò *Le donne alla tomba di Cristo*¹⁹² nella cella numero otto; anni dopo ricorderà l'arte luminosa dell'Angelico e il percorso che le era divenuto familiare tra San Marco, il Duomo, il Bargello, gli Uffizi e la Galleria Pitti¹⁹³. In opere tarde di soggetto sacro, come la pala d'altare *Resurrezione di Cristo* del 1898 per la chiesa di Ruotsinpyhtää (fig. 21) troviamo un'eco di quei giorni, nel Cristo risorto nella cuspide centrale della grande *Deposizione* in San Marco, per mano di Lorenzo Monaco e Beato Angelico.

Superiorità dell'affresco in pittura

Citando forse di memoria alcuni passi del testo di Estlander *Perché vai in Italia?*, Aho prosegue nel suo scritto: “Se ricordo bene, avevo letto in qualche libro di estetica che la pittura a olio ha danneggiato la vera pittura, che non dà l'opportunità di correggere l'errore, ha fatto sparire la precisione (accuratezza) della mano e dell'occhio. Un artista ha un muro davanti a sé, che sia il muro di una chiesa, di un palazzo o di qualche altro ambiente elegante, e gli viene ordinato di decorarlo. Egli non ha nessuna possibilità di tracciare un segno sbagliato o di correggere un colore oppure di ricoprire, bensì il segno che lui ha fatto rimane indelebile. ... Quasi sempre quando stavo di fronte agli affreschi, sentivo che erano come appena usciti dalla testa dell'artista, completamente pronti e già sviluppati”. Il concetto qui espresso richiama una visione condivisa dalla critica europea, secondo cui la pittura murale è l'espressione più alta della pittura, e che le opere ad affresco nobilitano il patrimonio culturale di un paese. In qualche modo la pittura a olio, che aveva invaso l'Europa ottocentesca, viene ora veduta come una corruzione della nobile arte del pittore, poiché è una tecnica in cui è permesso di sbagliare, e le cui qualità esecutive sono giudicate inferiori rispetto alle severe regole dell'affresco perché la pittura a olio aveva inibito le abilità tecniche del pittore che avevo perso la conoscenza approfondita dei materiali del suo mestiere.

¹⁹¹ S. Sarajas-Korte, *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895* [Il primo simbolismo finlandese e le sue fonti: uno studio sulla pittura finlandese 1891-1895], Otava, Helsinki 1966, pp. 125-153

¹⁹² R. Kontinen, *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä*, Otava, Helsinki 2004, p. 167 e sgg.

¹⁹³ H. Ahtela (Einar Reuter), *Helena Schjerfbeck*, Holger Schildts Förlag, Helsingfors 1953, pp. 62-63 e 359. Ringrazio Leena Ahtola Moorehouse per le indicazioni bibliografiche sulle copie di Helene Schjerfbeck dall'Angelico.

Ma Aho va oltre le interpretazioni critiche, e scrive del trasporto spirituale che suscitano in lui gli affreschi dei Primitivi: “Queste forme e questi colori non sembrano una copia di ciò che l’artista ha visto in natura, ma piuttosto pensieri che si sono illuminati nella sua anima. Quando nell’arte realista contemporanea si vede così tanto copiare la natura senza pensieri propri, così tanto lavoro inutile e senz’anima sui dettagli, è così rinfrescante arrendersi in questo puro piacere dell’arte che gli affreschi fanno nascere. Nel dipingere ad affresco la voglia di criticare svanisce, rispetto all’arte moderna che facilmente ne dà il motivo”. L’affresco medievale appare dunque ricco della spiritualità che mancava alla pittura realista, una qualità sottolineata anche dalla critica francese: nelle pagine della rivista *L’art*, Henri Mazel, giornalista legato al movimento simbolista, scriveva in difesa della nascita di un’arte sacra nuova: “Devant leurs oeuvres, les fresques de Giotto et d’Orcagna, détrempe de Fra Giovanni et de Benozzo Gozzoli, on se sent ému par la profondeur et la sincérité de l’inspiration religieuse”¹⁹⁴. Idee che veicolano in Europa (o ne sono il frutto?) il gusto per la purezza degli affreschi del Trecento e Quattrocento italiano.

Collezionare i Primitivi italiani in Finlandia alla fine dell’Ottocento

A completamento di questa analisi sulla percezione dell’affresco di Primitivi italiani in Finlandia, si introduce qui il tema del collezionismo. L’argomento offre la possibilità di conoscere un aspetto della storia del gusto, dai primi timidi accenni nella seconda metà del XIX secolo alle importanti campagne di acquisti durate fino alla prima metà del XX secolo¹⁹⁵, che ha contribuito a far entrare nelle case e nei musei finlandesi le opere dei pittori italiani che era altrimenti possibile ammirare solo durante i viaggi all’estero, e a dare la misura dell’interesse crescente per l’arte italiana primitiva anche da parte di studiosi e conoscitori. Si pone dunque come tema speculare del recupero dell’affresco italiano dei Primitivi del Trecento e del Quattrocento, in qualche modo semanticamente legati all’idea della creazione di un’arte nuova. I Primitivi erano infatti considerati, secondo la visione vasariana ancora in auge, alle origini di quella creazione

¹⁹⁴ H. Mazel, “Tendances religieuses de l’art contemporain”, in *L’art*, n. 51, 1891, pp. 45-56, p. 52

¹⁹⁵ Tra i primi ad acquistare arte primitiva italiana vi fu lo scultore Walter Runeberg, che visse a Roma quasi tutta la sua vita. Negli anni tra il 1860-70 acquistò una *Madonna in trono*, attribuita al Maestro di Monte Oliveto o al Maestro Goodhart, oggi al Museo Sinebrychoff di Helsinki. Non sembra che l’acquisto di Runeberg diede seguito alla nascita di una collezione di Primitivi.

artistica a cui gli artisti attingevano al volgere del secolo, alla ricerca di un canone incontestato delle arti¹⁹⁶, che fosse anche manifestazione di un'arte spirituale come valore fondante di un'arte nazionale. Una nuova importanza riveste in quegli anni il concetto di primitivo nel senso di 'originario', complice anche il dibattito contemporaneo sulla creazione artistica nella serialità della produzione industriale¹⁹⁷, sull'opera dell'uomo contro quella della macchina. L'aspetto del pittore Primitivo come iniziatore, artista che ha creato uno stile emblematico di un dato periodo storico, è stato colto in particolar modo nel revival dei Primitivi di fine Ottocento in sincronia con la nascita dei nazionalismi, ed è arrivato così, con questa suggestione, tra le pagine di Lévi-Strauss, che in una riflessione sull'ambizione dell'etnografo di risalire sempre alle origini, usa come paradigma il valore dei pittori Primitivi senesi rispetto agli artisti del Rinascimento fiorentino: "L'uomo non crea cose veramente grandi che al principio; in qualunque campo, solo il primo frutto è integralmente valido ... La grandezza propria degli inizi è così certa che anche gli errori, a condizione di essere nuovi, ci abbagliano ancora con la loro bellezza"¹⁹⁸. Già Wölfflin aveva sottolineato la fascinazione dei Primitivi sull'uomo moderno: "L'uomo moderno cerca ovunque un'arte che sappia molto di terra. Non il Cinquecento, ma il Quattrocento, è il beniamino della nostra generazione: non lo spiccato senso della realtà, l'ingenuità dello sguardo e del sentimento, ma spesso ancor di più una violenza austera e una grandezza che esaltano la realtà"¹⁹⁹.

La fortuna dei Primitivi italiani nel collezionismo finlandese è un soggetto ancora poco studiato in maniera organica, e pochissimo conosciuto al di fuori della Finlandia²⁰⁰. Se si eccettuano gli studi di Osvald Sirén²⁰¹, direttore del Museo Nazionale di Stoccolma e consulente d'arte dei maggiori collezionisti finlandesi e svedesi, e la monografia sulla figura del pioniere di studi in questo campo, Eliel Aspelin-

¹⁹⁶ A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Nuova Alfa Editoriale, Faenza 1985, p. 29

¹⁹⁷ I. Cremona, *Jugendstil in Germania*, in *Il tempo dell'Art nouveau*, Vallecchi editore, Firenze 1964, pp. 133-134

¹⁹⁸ C. Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, il Saggiatore, Milano 1999 [1955], pp. 397-398

¹⁹⁹ H. Wölfflin, *L'arte classica nel Rinascimento*, op cit., p. 13

²⁰⁰ Si vedano: T. Borenius, "The rediscovery of primitives", in *The Quarterly Review*, n. 475, 1923, pp. 260-266; D. Sutton, "Art in Finland", in *Apollo* (numero speciale dedicato all'arte in Finlandia), n. 243, maggio 1982, pp. 361-369; *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årsskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, Helsinki, 1992 (numero speciale dedicato all'arte italiana in Finlandia).

²⁰¹ Si veda: *Research notes: An outline for a biography of Osvald Sirén (1879 - 1966)*, voce redatta da M. Törmä, in *Georges Bloch Jahrbuch* vol. 12, a cura di W. F. Kersten & R. D. Schneider, Kunsthistorisches Institut, Zürich Universität, Zürich 2006. Ringrazio la studiosa per le segnalazioni bibliografiche inedite.

Haapkylä²⁰², la bibliografia su questo tema non è estensiva come quella che ha interessato le opere d'arte del Cinquecento e Seicento italiano presenti in Finlandia, cui sono state dedicate approfondite ricerche in cataloghi e mostre²⁰³. Diversi sono i motivi di questo modesto interesse verso il collezionismo finlandese dei Primitivi: si tratta di un ristretto gruppo di opere appartenenti a un esiguo numero di collezionisti che, quando non acquistavano arte finlandese contemporanea, si orientavano verso i maestri fiamminghi e olandesi del Seicento e del Settecento²⁰⁴. Le collezioni di arte antica finlandese erano principalmente orientate al XIX secolo, poiché era esiguo il numero di artisti attivi nel paese prima di allora e le collezioni più ampie in senso cronologico dovevano per forza includere opere straniere dai secoli passati²⁰⁵.

Le collezioni private così formatesi (Aspelin-Haapkylä, Antell, Sinebrychoff, Serlachius, Okkonen, Anderson), poi confluite in fondazioni e musei pubblici, presentano oggi allo studioso lo spinoso problema delle attribuzioni ottocentesche, a volte alquanto disinibite. Negli ultimi anni direttori e curatori museali hanno dato avvio a una revisione generale di tali attribuzioni: ne risulta che, se da una parte sono scomparsi alcuni grandi nomi della storia dell'arte, si delinea dall'altra la vivacità del mercato e la varietà di opere degli antichi maestri che da Venezia, da Firenze, da Londra, da Stoccolma viaggiavano verso Helsinki. Fu però la Società Archeologica di Finlandia, nelle diverse spedizioni promosse per censire il patrimonio culturale presente sul territorio, a rinvenire durante la seconda spedizione, nel 1874, l'opera di Primitivi più 'celebre' in Finlandia: il cosiddetto *Altare di Santa Barbara*, un polittico scolpito

²⁰² H. Selkokari, *Kalleuksia Isänmaalle - Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*, Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja - Finska fornminnesföreningens tidskrift, Helsinki 2008

²⁰³ In particolare: *Italialaisia renessanssimaalauksia suomalaisissa kokoelmissa*, a cura di Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, Suomen taideakatemia säätiö, Institutum Romanum Finlandiae, 2 voll., Helsinki 1988, confluiti in *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, Helsinki 1992 (numero speciale dedicato all'arte italiana in Finlandia); *Humanismin lähettiläät: italialaisia taidearteita Belgradin kansallismuseon kokoelmista & valikoima italialaista taidetta suomalaisista kokoelmista / Envoys of Humanism: Italian art treasures from the collection of the National Museum in Belgrade & a selection of old Italian art from Finnish collections*, a cura di J. Gallen-Kallela Sirén et al., Tampere Art Museum 14.5. - 2.10.2005; C. Hjelm, *Det äldre italienska måleriet i Gyllenbergs samling* [L'arte italiana antica nella collezione Gyllenberg], in *Signe och Ane Gyllenbergs stiftelse. Studier i äldre utländsk konst i finländska och svenska museer*, Atti del simposio, Villa Gyllenberg, Helsinki 2005, *Acta Gyllenbergiana* 6, Helsinki 2007, pp. 45-71.

²⁰⁴ A. Lindström, "La plus ancienne collection de l'Ateneum", in *Ateneum art bulletin*, 1963, p. 35. Si veda anche H. L. Paloposki, "The early years of the Finnish Art Society's collection", in *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, Helsinki 1993, pp. 3-65.

²⁰⁵ S. Pettersson, "Public and Private: The main categories of art collection in Finland", in *Nordisk Museologi*, n. 1, 1998, p. 67-82, qui p. 70 e sgg.

nella parte centrale e dipinto sulle ante laterali, che illustra la storia di Santa Barbara dalla giovinezza al martirio. Attribuita a Master Francke, datata 1415 circa, la tavola fu originariamente realizzata per la chiesa dei domenicani di Amburgo, e scovata nella chiesa di Kalanti nel sudovest del paese. Come la pala sia arrivata lì ancora non è noto, ma è plausibile che fosse diretta alla cattedrale di Turku, la capitale della Finlandia svedese e la diocesi più importante all'epoca. L'opera suscitò l'interesse del mondo accademico e nel 1903 fu acquistata dalla Fondazione Antell, oggi confluita nel Museo Nazionale a Helsinki²⁰⁶.

La raccolta di Primitivi italiani ad oggi più significativa in Finlandia per numero e qualità delle opere si trova al museo d'arte Sinebrychoff, il museo satellite della Galleria Nazionale finlandese dedicato all'arte straniera. In esso sono confluite le opere raccolte dal primo e principale collezionista dell'epoca, il professor Eliel Aspelin-Haapkylä, che fece prova di “una lungimiranza rara all'epoca acquistando, durante il suo soggiorno in Italia, opere d'arte del primo Rinascimento e del Rinascimento maturo, che era ancora possibile acquistare negli anni 1890 a Roma, Firenze, Venezia”²⁰⁷. Come ricorda lo studioso italiano Giovanni Previtali, la fortuna dei Primitivi italiani si formò infatti proprio grazie agli eruditi e agli studiosi che, nel Settecento, anticiparono il gusto del collezionismo. Il valore documentario di questi studi italiani e stranieri (francesi e inglesi soprattutto) condusse poi alla rivalutazione commerciale delle opere del Trecento e primo Quattrocento. Ritroviamo in questa collezione lo stesso percorso di uno studioso che diventa collezionista, come lo furono il Lanzi, il Seroux d'Agincourt, il Fesch, e stimolò il revival dei Primitivi italiani in patria anche fra gli artisti. Le collezioni si basavano allora come in questo caso su un concetto evoluzionistico della storia dell'arte italiana: “Il significato stesso delle collezioni è dunque suggerito dalla condizione degli studi contemporanei; così quando i primitivi venivano apprezzati solo in quanto primi gradi di uno sviluppo, in base ad un concetto evoluzionistico, le collezioni seguivano anch'esse questo schema e dovevano necessariamente giungere ad avere almeno qualche piccolo pezzo di Tiziano, Raffaello, Correggio, che mostrasse la

²⁰⁶ R. Pylkkänen, *Sancta Barbara: the legend of Saint Barbara*, Suomen Kansallismuseo, Helsinki 1966, s. p. Per la storia della collezione Antell: T. Talvio, *H. F. Antell ja Antellin valtuuskunta* [H. F. Antell e la Fondazione Antell], Museovirasto, Helsinki 1993

²⁰⁷ A. Lindström, “Jean-Baptiste par Ugolino de Sienne au musée d'art de l'Ateneum”, in *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årsskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, Helsinki 1968, p. 44-46.

“perfezione dell’arte”. Collezionisti specializzati in soli primitivi non si troveranno che quando questi saranno stati rivalutati dagli studi ... ”²⁰⁸.

La tesi di dottorato di Aspelin-Haapkylä sui polittici e la scultura medievali nel 1878, fu la prima tesi di storia dell’arte in lingua finlandese²⁰⁹, dato importante poiché, all’interno della questione sul recupero della lingua finlandese a discapito dell’egemonia linguistica e culturale svedese e russa, ci informa che gli studi medievali si legarono alla questione nazionale, caratterizzandosi come una peculiarità dei filo-finlandesi²¹⁰.

Aspelin-Haapkylä, viaggiatore, conoscitore, studioso e amico dei principali artisti contemporanei lega al suo nome oggi una decina di opere di autori italiani tra XIV e XV secolo, acquistate a partire dagli anni 1870-80: Niccolò di Segna, Bicci di Lorenzo, Pier Francesco Fiorentino, il Maestro della Predella Sherman, Zannino di Pietro da Venezia, Giovanni Battista Bertucci, Ugolino da Siena. Mirabili, un’*Adorazione dei Magi* di Giovanni Boccati (fig. 23) e un frammento di affresco con *Santa Caterina con la Vergine e il Bambino*, attribuito a Maestro umbro. L’opera di Giovanni Boccati è un olio su tavola che Aspelin-Haapkylä acquistò a Venezia nel 1900, ma i primi acquisti risalgono agli anni Settanta. Osvald Sirén lo giudicò il capolavoro della collezione, sebbene fosse pessimo lo stato di conservazione (un fattore sovente determinante, poiché ne abbassava il prezzo e rendeva l’opera accessibile ai collezionisti più audaci), e lo attribuì a Giovanni Boccati sulla base di un confronto con un’opera di Perugia²¹¹.

Oltre ad essere la prima di tale genere, la collezione Aspelin-Haapkylä fu particolarmente significativa per la storia del collezionismo finlandese, se si considera che il paese non possedeva una collezione reale come in Svezia, né imperiale come in Russia. Alla fine dell’Ottocento, chi avesse voluto ammirare opere dei Primitivi italiani, avrebbe dovuto recarsi all’Ermitage di San Pietroburgo. In Svezia, sull’altro versante del Baltico, sebbene vi fosse ancora qualche opera di Primitivi (oggi la collezione d’arte universitaria di Spökslottet a Stoccolma), mancava una collezione significativa di

²⁰⁸ G. Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino 1964 (seconda ed. 1989), p. 247

²⁰⁹ H. Selkokari, *Eliel Aspelin as researcher of ancient Greek sculpture – a detour, or a breakaway from C. G. Estlander?*, op. cit., pp. 143-156, p. 143

²¹⁰ *Ibidem*, p. 154.

²¹¹ Del dipinto si sono occupati Sirén, Zeri, de Marchi. Si veda: K. Eskelinen, *The Adoration of the Magi – A masterpiece*, in *Taiteen Muisti, Konservoinnin Kerrostumia - Art’s Memory, Layers of Conservation*, a cura di R. Kuojärvi-Närhi et al., Sinebrychoff Art Museum, 3.11.2005 - 26.2.2006, Helsinki 2006, p. 81-83

maestri italiani, poiché faceva parte delle opere portate in Italia nel Seicento dalla regina Cristina, quando questa abdicò in favore del fratello per trasferirsi a Roma²¹². Il gusto dei collezionisti non si orientò in questa direzione fino alla fine del XIX secolo²¹³: fu solo nel 1911 che il Nationalmuseum si arricchì della prima opera italiana antica: il *Cristo coronato di spine* di Giovanni Bellini, datato agli ultimi anni di attività del pittore. La cosa appare curiosa se si pensa che il direttore del museo, dal 1900 al 1907 e dal 1926 al 1942, fu Osvald Sirén, il maggiore studioso e consulente per l'acquisto di opere d'arte primitive, fautore di diversi importanti acquisti per collezionisti finlandesi²¹⁴. Non sembra che Sirén abbia raccolto una sua personale collezione di arte; a lui si deve però l'ingresso nel museo di Stoccolma del *San Sebastiano* del Perugino, datato 1500, entrato nelle collezioni nel 1928.

La residenza della famiglia Sinebrychoff, abbiamo detto, è oggi il museo dell'arte straniera in Finlandia. La collezione dei Sinebrychoff occupa la maggior parte delle sale museali, e rappresenta un modello di collezionismo della nuova borghesia mercantile finlandese della fine dell'Ottocento. I Sinebrychoff, originari della Russia, arrivarono a Helsinki per iniziare la produzione e l'esportazione di birra, attività ancora fiorente ai nostri giorni. Furono soprattutto Paul e la moglie Fanny a impiegare le loro immense risorse economiche per acquistare opere di artisti di pittori olandesi e fiamminghi del Seicento e del Settecento, e qualche italiano del Cinquecento (Allori, Salviati). In breve tempo, a partire dall'inizio del Novecento, ogni industriale (molti vennero dall'industria della lavorazione del legno, della carta e dall'editoria) cominciò a desiderare una collezione di arte antica da esporre accanto agli artisti moderni, e ogni collezione necessitava di un consulente che scovasse l'opera più prestigiosa al miglior prezzo. Fino ad allora l'assenza di figure professionali regolari aveva spinto i primi collezionisti a viaggiare personalmente alla ricerca di opere, ma presto il numero di consulenti crebbe, incoraggiato dalla disponibilità di fondi che si era venuta a creare nel Baltico orientale. Sono nomi noti agli studiosi dell'argomento, tra cui ricordiamo Henryk Bukowski, Tancred Borenius, Louis Richter, Bertel Hintze e di nuovo Osvald Sirén.

²¹² *Nationalmuseum Stockholm. Catalogo delle collezioni*, Scala publ., Londra, 1995, pp. 76-81; si veda anche S. Karling, *The Stockholm University - Collection of Paintings*, University of Stockholm, Stoccolma 1978.

²¹³ O. Sirén, *Quadri della raccolta universitaria di Stoccolma*, in *Rassegna d'arte antica e moderna*, anno I, vol I, 1914, pp. 87-91.

²¹⁴ O. Sirén, "Tidiga Italienska Målningar i Finska Samlingar" [Antichi dipinti italiani nelle collezioni finlandesi], in *Stenmans konstrevy*, nn. 2-9, 1921, Stockholm 1921

La figura di quest'ultimo merita di essere brevemente delineata per il suo impatto sul collezionismo dei Primitivi tra la Finlandia e la Scandinavia. Accademico, conoscitore, consulente, pubblica la sua tesi di dottorato nel 1905 su Lorenzo Monaco²¹⁵, a cui seguono studi su Giotto e la sua scuola. Fu il primo a scrivere della *Madonna dell'Umiltà* di Lorenzo Monaco in collezione Berenson, che Sirén conobbe personalmente a Firenze e che confermò in seguito l'attribuzione nel 1909²¹⁶. Sono suoi i primi studi, da segnalare infine, sul *San Benedetto* di Bernardo di Cione, predella della pala al Nationalmuseum di Stoccolma. Nel 1917 diventa curatore del Museo di Stoccolma e pubblica il catalogo delle opere degli italiani presenti nelle collezioni reali svedesi (*Italienska hand teckningar från 1400- och 1500-talen i Nationalmuseum*); nello stesso anno cura una mostra newyorkese dal titolo *Italian Primitives in aid of the American War Relief*, riuscendo a mettere insieme un notevole numero di collezionisti americani prestatori di opere, tra cui figuravano ben quattro Simone Martini, un Botticelli, un Fra Angelico e persino un Pietro Cavallini²¹⁷. La sua competenza lo portò a essere per molto tempo il principale consulente dei Sinebrychoff, ma le sue attribuzioni non furono sempre una garanzia. Era infatti pratica diffusa tra gli storici dell'arte del tempo scoprire nuove opere dei maestri del passato sulla base di prove più o meno attendibili²¹⁸. Con non poche difficoltà Sirén convinse la giovane coppia Sinebrychoff, che preferiva collezionare artisti olandesi e svedesi piuttosto che italiani, ad acquistare un Moroni, poi rivenduto, un *Ritratto di signora* attribuito a un seguace dell'Allori, e il *Ritratto di prelato* di Francesco Salviati, da lui creduto di Sebastiano del Piombo²¹⁹, entrambi ancora visibili nelle collezioni del museo. In uno dei suoi viaggi negli Stati Uniti, Sirén venne a contatto con l'arte cinese e ne divenne, da allora, uno dei maggiori esperti.

Accanto al nome dei Sinebrychoff vanno certamente nominati altri due esempi del collezionismo dei Primitivi in Finlandia, decentrato dalla capitale e dagli interessi

²¹⁵ O. Sirén, *Don Lorenzo Monaco*, J. H. Ed. Hertz, Strassburg 1905

²¹⁶ *La collezione Berenson*, a cura di F. Russoli, Officine Grafiche Ricordi, Milano, 1962, p. XXXII

²¹⁷ O. Sirén, M. W. Brockwell, *Catalogue of the Loan Exhibition of Italian Primitives in aid of the American War Relief*, F. Kleinberger Galleries, November 1917, New York 1917 (disponibile integralmente online: <http://www.archive.org/stream/catalogueofloane00fkle#page/n5/mode/2up>)

²¹⁸ K. Kartio, in *Sinebrychoffin taidekokoelma / Sinebrychoff Art collection. Juhlanäyttely / A celebratory exhibition*, a cura di K. Kartio et al., Sinebrychoff Museum – Kerava art museum, 1.7 – 29.8 1993, Helsinki, 1993, p. 30 e 128-9

²¹⁹ *Ibidem*, p. 128. Si veda anche A. Kuusamo, "Ohi katsova prelaatti: näkökohtia Sinebrychoffin taidemuseon renessanssimuotokuvaan / The prelate looks sideways: new light on a renaissance portrait at the Sinebrychoff Art Museum", *Ateneum art bulletin*, 1987, pp. 2-33

più vasti: il mecenatismo della borghesia industriale della lavorazione della carta, rappresentato dalla collezione Gösta Serlachius, e il modello di collezionismo, ormai maturo, del conoscitore e professore di Storia dell'arte dell'Università di Helsinki, Onni Okkonen.

Gösta Serlachius fu un importante industriale della carta di Mänttä, località nel centro della Finlandia meridionale, a pochi chilometri dalla residenza nella foresta in cui si era isolato Akseli Gallen-Kallela, a Ruovesi. Serlachius, oltre a commissionare opere a Gallen-Kallela, lasciò nel 1933 alla Fondazione che porta il suo nome circa 250 opere (ora quasi 1100), oggi conservate in due musei della zona. Il museo d'arte Gösta Serlachius dimostra un'attività di collezionista più ampia cronologicamente parlando: vi sono sia artisti contemporanei che la pittura olandese e fiamminga del Seicento, nonché gli Italiani e gli Spagnoli dal Rinascimento al Barocco; una collezione in parte formata grazie alla collaborazione con il consulente Bertel Hintze, storico dell'arte e curatore del museo Taidehalli²²⁰. La collezione si è arricchita nel tempo di importanti pezzi di Primitivi, come la *Madonna delle Ciliegie* di Quinten Metsys, acquistata a un'asta londinese nel 1937²²¹, e una *Deposizione* della bottega di Rogier van der Weyden.

Onni Okkonen visse in Italia dal 1921 al 1924. Laureatosi su Melozzo da Forlì, egli frequentò i maggiori storici e conoscitori d'arte italiana del suo tempo, fra cui Adolfo Venturi²²². La sua collezione è oggi conservata al museo di arte della cittadina di Joensuu, nella Carelia settentrionale (la regione finlandese confinante con la Russia), e vanta un'interessante selezione di opere di grande qualità che spazia dall'arte sacra medievale italiana all'arte cinese e giapponese²²³. Ancora negli anni Cinquanta del Novecento Okkonen acquistava a Firenze, per 500.000 lire, una tempera su tavola, la *Madonna con Bambino e angeli* di Bernardo Daddi (fig. 24), forse l'opera italiana più antica in Finlandia, certamente tra le più belle da ammirare.

²²⁰ *Suomalaista 1800-luvun taidetta – Gösta Serlachiuksen taidesäätön kokoelmista / Finnish 19th century art from the collections of the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation*, a cura di B. von Bonsdorff, L. Kasvio, M. Pitkänen, Amos Anderson Art Museum, Helsinki, 13.1. - 13.3.1994, Helsinki 1994, p. 29

²²¹ *Finnish art on paper*, a cura di R. Kari e M. Pitkänen, Metsä-Serla Oy, Helsinki 1987, p.46; si veda anche *Gösta Serlachiuksen taidesäätön kokoelmat - The collection of the Gösta Serlachius' fine arts foundation*, a cura di M. Kirjavainen, Mänttä 1977, scheda n. 296

²²² *Madonna. Onni Okkonen Eurooppalainen kokoelma*, Joensuu taidemuseon julkaisu, n. 1, 2001, p. 13 e sgg.

²²³ Nel museo di Joensuu si possono ammirare opere degli scultori italiani del Novecento Marini e Manzù, grazie al lascito della collezione di arte contemporanea farmacista locale, Olavi Turtiainen. Sembra che egli abbia visitato lo scultore Manzù italiano nel suo atelier ad Ardea, da cui proviene la scultura in mostra. In T. Björkman, "Le musée d'art de Joensuu", in *Atenum art bulletin*, 1965, p. 32-33

Siamo negli anni Dieci del Novecento. A Helsinki si organizzano nel 1910 e nel 1915 le prime mostre di arte dei Primitivi in Finlandia²²⁴, e sebbene non ottengono il successo sperato, segnano ormai l'inizio dell'affermazione di un gusto, che troverà nei decenni a venire un pubblico sempre più colto ed esigente, non solo in Finlandia ma in Europa²²⁵. Il gusto dei Primitivi non ha conosciuto da allora fasi di arresto, grazie soprattutto all'intelligente politica di acquisti delle fondazioni²²⁶ e dei musei che, ereditando le opere dei collezionisti citati, desiderano mantenerne la continuità.

²²⁴ C. Hjelm, *Det äldre italienska måleriet i Gyllenbergs samling*, op. cit., p. 46-47; H. Selkokari, *Kalleuksia Isänmaalle*, op. cit., pp. 158 e sgg.

²²⁵ E. Castelnuovo, *L'infatuazione per i Primitivi intorno al 1900*, in *Arti e Storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo e G. Sergi, voll. IV/IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 785-809

²²⁶ Per il ruolo delle fondazioni in Finlandia si veda A. Perna, *Lo sviluppo dell'arte moderna finlandese e il ruolo delle fondazioni*, in *Baltico Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto*, a cura di S. Rossi, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 23.1 – 10.4.2007, p. 40-60.

III. IL VIAGGIO IN ITALIA E LA PRATICA DELL’AFFRESCO. GALLEN-KALLELA, ALBERT EDELFELT E JUHO RISSANEN

In questo capitolo si tratterà dello studio dell’affresco da parte dei pittori Akseli Gallen-Kallela e Juho Rissanen durante i loro viaggi in Italia. Gallen-Kallela è l’artista che ha reintrodotto la pittura murale in Finlandia attraverso le campagne decorative realizzate nell’immediato ritorno dal viaggio a Firenze e a Pompei (1898), che lo convinse delle potenzialità e della bellezza dell’affresco. Rissanen rappresenta la generazione successiva, che ha goduto di una conoscenza teorica e di un’esperienza pratica delle tecniche già più approfondita e matura. Rissanen, attraverso l’intercessione di Albert Edelfelt, anch’egli autore di pitture murali monumentali, studiò con il pittore Filadelfo Simi tra Firenze e Stazzema, prima di perfezionarsi nell’atelier di Maurice Denis a Saint-Germain-en-Laye. Il suo percorso è esemplare per comprendere come un pittore straniero apprendesse a dipingere ad affresco in Italia in quegli anni.

Studiare l’affresco in Italia

Gli artisti stranieri che nell’Ottocento viaggiarono in Italia non si interessarono alla situazione artistica contemporanea. Se a cavallo tra Sette e Ottocento l’Italia, da luogo mitico e arcadico “assume forma reale nella coscienza europea ... e anzi, l’idea che l’Italia sia una nazione in senso moderno è uno dei contributi più rilevanti dei forestieri che vi giungono”²²⁷, verso la fine del XIX secolo la visione è ribaltata, ed essi restavano sostanzialmente indifferenti all’arte contemporanea, rappresentando “... una “cultura “trasversale”, che riusciva a utilizzare dell’Italia solo quanto le serviva”²²⁸. Anche gli artisti italiani guardavano alla tradizione artistica, cercando nell’arte del Rinascimento una risposta al problema irrisolto dello stile che avrebbe dovuto caratterizzare il periodo post-unitario. Roma, lamentavano gli artisti, doveva rappresentare l’Italia tutta dopo la breccia di Porta Pia, ma rimandava un’immagine esangue della situazione artistica italiana, e si confermava inadeguata al ruolo di capitale e centro unificatore dell’arte²²⁹. Al momento in cui Gallen-Kallela e Rissanen

²²⁷ C. de Seta, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 19 e sgg.

²²⁸ O. Rossi Pinelli, *Dopo l’unità*, op. cit., p. 579

²²⁹ A. M. Damigella, *La pittura simbolista in Italia. 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981, p. 140

compivano i loro viaggi in Italia (1898-1903 circa), la pittura italiana concludeva la sua stagione simbolista con la parentesi preraffaellita di In Arte Libertas²³⁰; di questo gruppo fanno parte alcuni autori di decorazioni monumentali romane divenute celebri, quali Giuseppe Cellini nella Galleria Sciarra e Giulio Aristide Sartorio nel fregio del Parlamento. In Sartorio, come nella decorazione musiva del Rizzi nelle lunette del Vittoriano, si esprime il neomichelangiolismo in voga in quegli anni, riportato in auge a Roma dalle figure androgine di Burne-Jones, visibili nella grande abside a mosaico nella chiesa di San Paolo entro le Mura. Si dibatteva dunque sulla questione dello stile: la pittura verista dei temi risorgimentali o quella simbolista internazionale, avrebbe caratterizzato l'Italia nel nuovo secolo? È un nodo che ha come risposta di compromesso l'indicazione dei modelli di riferimento in Raffaello e Michelangelo, ma che suscita l'insoddisfazione di coloro che vorrebbero trovare nei più 'autentici' artisti del Trecento e del Quattrocento un riferimento più adatto all'arte italiana. Carlo Cattaneo scriveva già a metà Ottocento: "Non è da poco l'aver conchiuso che bizantino è meglio di ateniese; che la seconda maniera di Raffaello non vale la prima; e che prima e seconda, e tutto Raffaello, nonché tutto Michelangelo, sono corruttela e perdizione a petto del Perugino, e Dio ci aiuti, anche a petto di Cimabue"²³¹; ancora nel 1916 Carlo Carrà lamentava come le accademie trascurassero 'i plasticatori' Giotto, Paolo Uccello, la 'bellezza costruttiva' di Masaccio in favore di Michelangelo e Raffaello²³².

Con intenti diversi, anche Pellizza e Previati proponevano una pittura monumentale, ma una nuova energia nell'affresco veniva invece dalle arti applicate, e in particolare dai cicli decorativi di Galileo Chini che di lì a qualche anno avrebbe riportato l'affresco italiano ai suoi fasti internazionali, riscattandone la "*dignitas* compressa, umiliata"²³³. L'affresco rimaneva per gli artisti, italiani e internazionali, la tecnica italiana per eccellenza che il paese non riusciva però a rilanciare come prodotto della propria cultura contemporanea.

²³⁰ G. Piantoni, *Quale modernità? in Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, a cura di G. Piantoni & A. Pingeot, Galleria nazionale di arte moderna, 22.12.2000 – 11.3.2001, Umberto Allemandi editore, Torino 2000, p. 38

²³¹ La citazione di Carlo Cattaneo è in *Alcuni scritti*, pubblicata a Milano nel 1846. Riportata in F. Mazzocca, *L'ideale neoclassico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza 2002, p. 99-100. Si veda anche C. Cattaneo, *Scritti d'arte*, in *Opere edite ed inedite di Carlo Cattaneo*, a cura di A. Bertani, vol. II, Felice Le Monnier editore, Firenze 1927 (1882)

²³² C. Carrà, *Parlata su Giotto*, in *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 63-72, p. 66

²³³ F. Benzi, *Ad vivendum, op. cit.*, p. 13

L'Italia manteneva il suo ruolo di 'scuola', ma le manifestazioni più recenti non avevano indicato una nuova linea nell'arte visiva, lasciando dunque che anche gli stranieri cercassero i loro maestri dell'affresco nell'arte del passato. Ancora negli anni Trenta Sironi lamentava che "è ovvio che l'ideale mediterraneo, solare del risorgimento dell'affresco, del mosaico, della grande arte decorativa non possa raggiungersi sotto certi aspetti che in Italia. Con tutto ciò, all'estero son ben più avanti di noi nei propositi e nelle esperienze. La Germania ha tentato moltissimo su questa via. In Francia Cézanne, il più grande 'decoratore' moderno, inizia il ritorno ai primitivi, con una forza meravigliosa [...]. E il ritorno alla pittura murale significa ritorno agli esempi italiani e alla tradizione nostra, alla quale oggi è impossibile effettivamente collegarsi"²³⁴.

È difficile ricostruire con precisione l'insegnamento dell'affresco in quegli anni²³⁵. Esaminando il processo di apprendimento della tecnica dal punto di vista degli artisti stranieri in viaggio di formazione in Italia, notiamo che era prassi comune rivolgersi ad atelier privati, dato che il soggiorno temporaneo e la difficoltà linguistica non avrebbero consentito loro l'accesso ai corsi delle regie accademie. Molti dei pittori che nel corso dell'Ottocento insegnarono in accademia, furono anche degli ottimi 'frescantì'²³⁶, poiché la conoscenza dell'affresco non sembra essersi mai veramente perduta nel lungo intervallo che da Tiepolo a Sironi ha veduto più episodi che vere rinascite. A titolo di esempio, ricordiamo che per soddisfare le richieste dei collezionisti privati, alla ricerca di brani di affreschi quattrocenteschi come capolavori da includere nelle loro collezioni, proliferarono tra Siena e Firenze numerosi falsi d'autore destinati al mercato privato, soprattutto inglese e americano. Tra i più conosciuti 'falsari' ricordiamo i nomi di Umberto Giunti e Icilio Federico Joni. La loro formazione avveniva similmente a quella delle botteghe medievali e rinascimentali, dove si apprendeva a essere stuccatori, doratori, orefici oltre che pittori. Una formazione da recuperare, come aveva suggerito Gaetano Prevati nell'introduzione al manuale di restauro di Secco Suardo: "In nessun'altra epoca, nella storia dell'arte, s'incontrano organizzazioni così enciclopediche nel vero senso della parola, che coltivano i rami più

²³⁴ La citazione è in T. Sparagni, *Teoria e pratica della pittura murale in Italia, Germania e Francia*, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, a cura di V. Fagone et al., Museo della Permanente, 16.10.1999-3.1.2000, Milano 1999, pp. 45-56, p. 45

²³⁵ Si segnala uno dei pochi siti web dedicati alla storia della tecnica dell'affresco in Italia, sulle pagine del Consorzio Icon: <http://www.italicon.it/modulo.asp?M=m00325&S=4&P=1>

²³⁶ Non risulta, per esempio, che all'Accademia di Roma sia mai esistito un specifico insegnamento sulla pittura ad affresco. Ringrazio Angela Cipriani, curatore dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma, per le informazioni fornitemi a riguardo.

disparati e riescono eccellenti in tutti ...”²³⁷. Previati suggerisce che “un vero rimedio sarebbe stata l’istituzione di scuole di tecnica di pittura nelle accademie ed istituti di Belle Arti”²³⁸, e ci dà così informazioni sull’inesistenza di un insegnamento specifico sulle singole metodologie e tecniche. Giunti e Joni rivestivano la carica di docenti di Ornato all’Istituto senese di Belle Arti, ed è probabile dunque che l’insegnamento dell’affresco fosse confluito in quello di ornato²³⁹.

La riforma dell’insegnamento nelle accademie tedesche avrebbe potuto rappresentare per l’Italia un possibile modello in questo senso: su istanza dei nazareni Cornelius e Schadow si prevedeva di “riportare gli allievi alla maniera semplice dei grandi periodi dell’arte”²⁴⁰ e di lavorare sui cartoni per apprendere già in giovane età ad eseguire affreschi. Le accademie italiane, almeno nella prima metà del secolo, concepivano evidentemente queste specializzazioni come parte di una formazione più vasta, come avveniva nelle botteghe medievali citate da Previati, un metodo che sembra fosse ancora in uso nella seconda metà del secolo²⁴¹. L’insegnamento artistico superiore divenne poi materia svolta liberamente negli studi degli artisti, e infatti molti dei docenti d’accademia tenevano corsi privatamente, frequentati per lo più da stranieri e da donne. Erano forse ancora nella memoria degli artisti le lamentele e le rinunce dei Nazareni nella campagna decorativa al Casino Massimo di Roma, o il fallimento dei Preraffaelliti nei murali alla Union Hall di Oxford. Per superare le difficoltà esecutive dell’affresco, era fondamentale la pratica che si poteva svolgere in atelier a diretto contatto con l’insegnante, e non bastava affidarsi allo studio dei trattati esistenti, alla ricerca di consigli e trucchi da rubare ai grandi frescantì dei secoli passati. Scrive ancora Gaetano Previati: “quante cose occulte avrebbero dovute sapere gli antichi pittori ... se niente di tutto ciò è mai trapelato ad alcun profano, sicché un’annotazione, una memoria, una lettera a un amico, ad un protettore, ad un conoscente, accenni a quell’angoscia che deve essere stata per l’artista il non potere dar vita alla propria idea e la gioia ineffabile di avere conquistata qualche nozione essenziale per la sua arte”²⁴². Tra le diverse fonti

²³⁷ G. Previati, introduzione a Secco Suardo, *op. cit.*, p. 8-9.

²³⁸ *Ibidem*, p. 31

²³⁹ *Falsi d’autore*, *op. cit.*, p. 11 e 183. Si veda anche lo studio di M. V. Thau, *Forni e dintorni: pittori senesi a Roma e la cultura scientifica di Ulisse Forni*, Edifir Edizioni, Firenze 2008. Presso la Scuola di Decorazione di Firenze era insegnato fino a non molto tempo fa lo stucco lucido, una variante dell’affresco. Ringrazio il prof. A. Granchi, docente di pittura all’Accademia di Firenze, per le informazioni che mi ha comunicato.

²⁴⁰ N. Pevsner, *Le accademie d’arte*, Einaudi, Torino 1982, p. 233

²⁴¹ *Ibidem*

²⁴² G. Previati, introduzione a G. Secco Suardo, *op. cit.*, pp. 8-9

sull'affresco (per esempio la *Breve istruzione per dipingere a fresco* di Andrea Pozzo, 1692²⁴³), i testi di riferimento rimanevano il *Trattato della Pittura* di Cennino Cennini, una guida ai metodi esecutivi che il Cennini apprese da Agnolo Gaddi, a sua volta derivati dalla sapienza e maestria di Giotto, e le *Vite* del Vasari, che debbono la loro immensa fortuna nel XIX secolo alle traduzioni straniere. Un notevole contributo in questo senso si ebbe per iniziativa dell'inglese Mary Merrifield che raccolse in un'antologia le fonti sull'affresco, da Vitruvio a Mengs, con l'idea di dare uno strumento utile ai pittori impegnati nella nuova decorazione ad affresco del Parlamento di Londra, e di far rivivere quest'arte in Inghilterra, la quale condivideva con la Firenze del Quattrocento "the same wealth and splendour of our nobles and merchants, the same commercial prosperity and, above all, the same spirit of inquiry"²⁴⁴. All'antologia della Merrifield seguì un interesse crescente per la storia delle tecniche pittoriche in Gran Bretagna, e ricordiamo la storia della pittura a olio scritta da Sir Charles Eastlake²⁴⁵.

Nell'Ottocento lo sviluppo della scienza e dell'industria non avevano intaccato l'interesse dei pittori per la preparazione tradizionale dei loro materiali, ma anzi "talvolta si può notare un revival dei metodi tradizionali, motivato sia dal tentativo di rimpossessarsi delle tecniche del passato (dall'encausto all'affresco alla tempera al segreto dell'olio di fiamminghi e veneti), sia dall'interesse romantico per il Medioevo, che induce Verri (1814) a tornare a insegnare a macinare i colori e Selvatico (1842) a riproporre contro l'insegnamento accademico il diretto rapporto di bottega tra maestro e allievo sul modello cenniniano"²⁴⁶.

Vediamo ora in che modo Gallen-Kallela e Juho Rissanen apprendono in Italia la tecnica dell'affresco, seguendo due percorsi diversi ma paradigmatici della formazione di un pittore straniero nel nostro paese.

Il viaggio di Gallen-Kallela in Italia e lo scritto sull'affresco

Come abbiamo avuto modo di trattare nel I capitolo, Gallen-Kallela è stato pioniere nel campo dell'applicazione delle tecniche artistiche in Finlandia, e fra i primi i

²⁴³ F. Negri Arnoldi, *Il mestiere dell'arte. Introduzione alla storia delle tecniche artistiche*, Paparo edizioni, Napoli 2007, p. 72

²⁴⁴ M. P. Merrifield, *The art of fresco painting as practised by the old Italian and Spanish masters, with a preliminary inquiry into the nature of the colours used in fresco painting, with observation and notes*, London 1846, p. III

²⁴⁵ C. Lock Eastlake, *Materials for a history of oil painting*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1847 (I vol.), 1869 (II vol. a cura di Lady Eastlake)

²⁴⁶ S. Bordini, *Materia e immagine*, op. cit., p. 178-179

più convinti sostenitori dell'affresco alle soglie del XX secolo. Consapevole dell'importanza del viaggio in Italia per lo studio diretto della tecnica, Gallen-Kallela vi arrivò però per ultimo nel 1898, quando molti dei pittori più giovani lo avevano preceduto, e nel momento in cui stava già maturando in lui la definizione di un nuovo stile. Alla fine degli anni Ottanta egli aveva creato una delle sue opere più famose, il monumentale *Trittico di Aino* (circa 3 metri di larghezza per 1,54 di altezza, completato nel 1889), realizzato in un formato nuovo che rievoca le composizioni tripartite dei trittici medievali. Si tratta della prima opera kalevaliana di Gallen-Kallela, e illustra un passo del poema in cui la bella Aino si suicida per non dover sposare il vecchio Väinämönen. Sebbene l'artista si fosse mostrato incerto sulla compiutezza dell'opera – la considerava come “uno studio per una pittura murale decorativa”²⁴⁷ – il trittico ricevette un'accoglienza gloriosa a Helsinki, e il Senato finlandese ne commissionò una seconda versione (1891, fig. 25). L'anno successivo Gallen-Kallela espose questa seconda versione a Parigi, ma la critica francese, non familiare con il soggetto, ebbe una reazione assai tiepida che lo lasciò amareggiato. La sua arte stava mutando, volgendo al monumentale, nel carattere e nelle dimensioni, come era emerso con drammatica evidenza anche nel rifiuto oppostogli al progetto di decorazione della sala da pranzo della casa di Salomo Wuorio, un decoratore ornamentale che aveva avviato una ricchissima attività a Helsinki. Gallen-Kallela realizzò per il committente *La difesa del Sampo* (fig. 26), una grande tempera su tela concepita quasi come un arazzo, con echi dello Jugendstil e della grafica giapponese²⁴⁸. L'opera fu rifiutata perché giudicata troppo ardita per un ambiente domestico, mentre i suoi contemporanei auspicarono, invece, che dovesse essere di godimento pubblico ed entrare in un museo (l'opera è stata difatti acquistata dal museo di Turku, dove è ancora oggi conservata).

Queste difficoltà accelerarono in Gallen-Kallela un cambiamento di direzione verso l'Italia e i suoi affreschi.²⁴⁹ Il viaggio in Italia era nei progetti dell'artista già dal 1894-1895, ma fu posticipato per l'improvvisa morte della figlia, Marjatta. Grazie all'ottenimento di una borsa di studio Hoving, nel dicembre 1897 Gallen-Kallela partì con la famiglia da San Pietroburgo e attraverso Varsavia e Vienna raggiunse Venezia. Agli inizi del 1898 si unì alla colonia artistica finlandese residente a Firenze. Gallen-

²⁴⁷ La citazione è presa da una lettera dell'artista del 1889, riportata in J. Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the Constructed Nation*, op. cit., p. 120

²⁴⁸ *Surface and depth. Early modernism in Finland 1890-1920*, catalogo mostra a cura di R. Ojanperä, Ateneum - Finnish National Gallery, Helsinki, 8.3 – 30.9.2001, Ateneum, Helsinki 2001, p. 47

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 118

Kallela conosceva già l'arte italiana grazie alle visite ai musei di Londra, Parigi, Berlino, Vienna, ma il viaggio riserverà per lui diverse sorprese che ne rafforzeranno il gusto per i Primitivi rispetto all'arte del Rinascimento maturo. Alla celebrata arte del Cinquecento, egli preferisce il Duomo di Orvieto e la cappella di San Brizio del Signorelli, l'affresco del Lorenzetti al Palazzo Pubblico di Siena, il *Trionfo della Morte* al Camposanto di Pisa²⁵⁰; a Roma, le catacombe avranno su di lui un impatto maggiore della Cappella Sistina. Durante il soggiorno a Firenze passa la maggior parte del tempo a studiare le tecniche pittoriche, tra cui l'incisione su legno con la pittrice Ellen Thesleff²⁵¹ e rimarca nei suoi scritti la visita all'eccezionale cappella di Benozzo Gozzoli a Palazzo Medici-Riccardi. Nei suoi taccuini di viaggio troviamo pochi schizzi dei capolavori dell'arte italiana, tra cui la *Cantoria* di Luca della Robbia e gli affreschi trecenteschi di Andrea di Bonaiuto nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella²⁵². Scrivendo al professor Tikkanen, suo mentore, racconta di aver avuto sempre interesse per i maestri dell'arte antica: "In Italia non ho potuto produrre nulla, solo godere delle bellezze e imparare dai Maestri²⁵³... Non parlo ovviamente di quello che i viaggiatori ammirano: Sarto, Perugino, Raffaello, Tiziano" che Gallen-Kallela sembra disprezzare in favore dei più 'autentici' Lorenzetti, Benozzo Gozzoli, Carpaccio. Introduce con queste poche righe un tema centrale nell'articolo sull'arte dei Primitivi italiani pubblicato nel 1901 sulla rivista finlandese 'Ateneum' (Antologia delle fonti scritte, n. IV), in cui riporta alcune considerazioni maturate durante il viaggio²⁵⁴: osservando una famiglia tedesca che passa distrattamente di fronte alla cavalcata dei Magi affrescata da Benozzo Gozzoli nella Cappella di Palazzo Medici-Riccardi a Firenze, Gallen-Kallela nota il loro disinteresse per l'opera che illumina tutta la sala: "Lo stesso gentiluomo si volterebbe indignato davanti all'affresco di Lorenzetti "Il trionfo della morte" a Pisa oppure, con una risata, si prenderebbe gioco dell'anatomia dei diavoli o dell'ascesa delle anime. E, una volta tornato a casa, a malapena

²⁵⁰ O. Okkonen, *Akseli Gallen-Kallela, op. cit.*, p. 530-531

²⁵¹ K. Gallen-Kallela, *Isäni Akseli Gallen-Kallela* [Mio padre Akseli Gallen-Kallela], 2 voll., Porvoo, 1965, p. 176-177

²⁵² J. Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the Constructed Nation, op. cit.*, p. 520

²⁵³ Archivio della Biblioteca dell'Università di Helsinki – Biblioteca Nazionale Kansallikirjasto/ Collezione Tikkanen/HYK Coll. 242.2/Lettera di Gallen-Kallela da Monaco del 16 maggio 1898, 1 foglio recto e verso.

²⁵⁴ A. Gallen-Kallela, "Konst. Några hågkomster af Axel Gallén" [Arte. Alcuni ricordi di Axel Gallén], in *Ateneum*, Helsinki 1901, pp. 273-275 (brano riportato tradotto nell'Antologia delle fonti scritte, n. IV). Gallen-Kallela ha scritto sui maestri del Rinascimento italiano quali Simone Martini, Carpaccio, Bellini, Ghirlandaio e Botticelli. I suoi commenti a questi artisti sono raccolti in A. Gallen-Kallela, *Kallela- kirja* [Lettere da Kallela], WSOY, Helsinki 1955, pp. 245-276.

ricorderebbe l'intera immagine, mentre non avrebbe certo risparmiato i più eccelsi superlativi discutendo, davanti ad una tazza di caffè, di Raffaello, ben più facilmente rimasto impresso nella memoria. Sì, Raffaello, il grande Raffaello – E da noi? Conosciamo, nonostante i viaggi, davvero poco della pittura italiana a parte Raffaello ...”.

La critica al turista distratto, ‘colpevole’ di non guardare con i propri occhi ma con quelli delle guide e dei libri d’arte, è un tema ricorrente nella letteratura di viaggio e nei diari degli artisti. Ruskin scriveva in *Mattinate fiorentine* “Non è un caso che la mattina del 6 settembre 1847, mentre sto lavorando qua dentro [nella Cappella Bardi in Santa Croce], un paio di inglesi ben messi d’aspetto, sotto la guida del loro cicerone, oltrepassano il vano della cappella senza nemmeno degnarsi di gettarvi dentro uno sguardo!”²⁵⁵. Anche in Italia si sottolineava la mancanza di attenzione del pubblico verso opere che nuovamente tornavano all’ammirazione dei più attenti osservatori: scriveva Giuseppe Mazzini “Altri, turisti titolari, eroi del diletterismo, hanno acquisito le loro ammirazioni già bell’e preparate nelle Guide del Viaggiatore o nei libri di coloro che li hanno preceduti; perché si dovrebbero dar la pena ... di *pensare*, di *sentire* da loro stessi dinanzi ai lavori sconosciuti?”²⁵⁶. Oggetto di queste critiche sono le guide del viaggiatore e i tanti volumi corredati di riproduzioni di opere d’arte italiana, che si ripetevano sugli stessi insistiti nomi e che artisti e osservatori più attenti, e tra questi il Morelli, criticavano per aver tolto al visitatore il desiderio di conoscere dal vero le opere d’arte. La visione diretta delle opere d’arte, fondamento del metodo morelliano di studio e attribuzione, ha dunque nel viaggio e nel suo itinerario un valore formante, un carattere locale da considerare anche nello studio della riscoperta dei pittori Primitivi. Per arrivare in Italia gli artisti dei paesi nordici seguivano diversi possibili itinerari: sovente la via occidentale, attraversando il Baltico in nave fino a Rostock in Germania, poi attraverso Dresda e Berlino, fino alle Alpi e via Bologna, Perugia, Roma, Napoli, Sorrento. Se ragioni politiche o belliche impedivano l’accesso alla Germania, si poteva percorrere l’itinerario orientale che da San Pietroburgo fino a Vienna raggiungeva Venezia, e attraverso la via Flaminia, incontrava Ravenna, Perugia, Orvieto, Spoleto. Ancora, da occidente, percorrendo la via Cassia verso Roma attraversare Pistoia, Firenze, Siena, Arezzo, Cortona, Viterbo; o ancora dalla Francia, seguendo la via

²⁵⁵ J. Ruskin, *Mattinate fiorentine*, Mondadori, 2001 [I ed. 1875-77], p. 41

²⁵⁶ G. Mazzini, *La pittura moderna in Italia*, a cura di A. Tugnoli, Editrice Clueb Bologna, Bologna 1993 [I ed. 1841], p. 27

Aurelia, da Genova a Pisa, Lucca, e così via. L'Italia delle città comunali, delle corti principesche, indietro nel tempo fino ai resti della civiltà romana, offriva all'artista viaggiatore lo stupore di "opere così belle da potersi paragonare a quelle di Raffaello", come scrisse il norvegese Dahl agli inizi dell'Ottocento²⁵⁷; gli artisti meno citati nelle guide venivano rivalutati poiché spiritualmente ispirati e tecnicamente dotati. La scoperta di affreschi nei loro contesti originali all'interno di chiese, monasteri, palazzi, accompagnava le soste nei lunghi viaggi per arrivare nelle maggiori città, e svelava altresì il carattere genuino di una scuola locale. Tesori che erano sopravvissuti all'asporto delle pitture murali nei musei; nel suo scritto, Gallen-Kallela sottolinea come la bellezza degli affreschi risiede anche nel fatto che "fortunatamente non possono, come i quadri delle gallerie, essere esposti in noiose schiere, ma diffondono la loro eterna bellezza dipinta negli intonaci dei muri ... Proprio il fatto che siano eseguiti con così sicura sensibilità proprio nella loro collocazione e che concorrano a creare un tutt'uno con l'architettura, comporta che non possano essere ammirati nemmeno nelle migliori riproduzioni"²⁵⁸. Le opere d'arte italiane fungevano dunque da "libro aperto di testo e documento"²⁵⁹ se rimanevano nel loro posto d'origine, e nel revival del gusto per i Primitivi italiani, anche la collocazione o la provenienza geografica delle collezioni d'arte ebbe un suo valore suggestivo: la Gemäldegalerie di Dresda, per esempio, aveva acquistato dalla metà XVIII secolo centinaia di dipinti delle scuole regionali italiane, il primo e più importante nucleo proveniente dalla collezione del duca Francesco III di Modena²⁶⁰; quel nucleo, ammirato da Winckelmann, manteneva il fascino di una collezione che porta il gusto di un committente e il carattere di una scuola. Così, gli artisti si recavano, una volta in Italia, a visitare la residenza del duca di Modena, o la chiesa e il monastero di San Sisto a Piacenza che aveva conservato la *Madonna Sistina* di Raffaello prima di diventare il gioiello della Gemäldegalerie. Visitare i luoghi di provenienza di opere conservate a Parigi, Londra, Berlino, Monaco, Vienna, era forse un'esperienza di conoscenza dell'arte italiana simile a quella che si

²⁵⁷ Scrive Dahl: "Ci sono tante cose qui che mi hanno insegnato a vedere quanto si è potuto fare prima di Raffaello. Ebbene sì, Giotto e anche Simabue (sic) sono pittori splendidi sotto un certo aspetto". In A. Selberg, *L'Italia e la sua immagine nella pittura norvegese dell'Ottocento*, op. cit. p., 96.

²⁵⁸ A. Gallen-Kallela, *Konst*, op. cit.

²⁵⁹ Si veda su questo aspetto, in anni più tardi, l'opera critica della contessa Maria Pasolini Ponti, e in particolare il testo *Nota intorno ad una raccolta di fotografie di architettura minore in Italia*, in un pamphlet prodotto dall'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura in occasione della Prima Biennale Romana, Roma 1921, p. 4

²⁶⁰ Si veda: J. Winkler, *La vendita di Dresda*, Panini, Modena 1989

può provare visitando ancora oggi molti musei civici che hanno raccolto ciò che è rimasto di un organica committenza o collezionismo del passato.

Torniamo al testo di Gallen-Kallela, in cui riecheggiano in alcuni punti le parole di Juhani Aho sugli affreschi di Beato Angelico: “Quale ricchezza di colori ed eppure quale senso d’insieme, quale severa profondità e quale forte gioia di vivere c’è nel pensiero e nell’esecuzione. In Italia ebbi fin dall’inizio l’impressione che l’ambiente e la materia di pregio abbiano né più e né meno costretto gli artisti a dedicarsi con religiosa venerazione alla propria arte, a pensare in grande, a dipingere con colori che fossero sempre in armonia tra loro.”

Gallen-Kallela si sofferma a commentare il *Trionfo della Morte* al Camposanto di Pisa (opera molto ammirata da Tikkanen durante il suo viaggio in Italia nel 1881²⁶¹) e il *Buon Governo* al Palazzo Pubblico di Siena: “Il colore è aspro come il soggetto del dipinto, ma bello e virile”, dice del primo; “il colore è più delicato, più ricco e saturo, la forma più semplice e tranquilla, ma di carattere meno tagliente” dice del secondo. Colore aspro, carattere tagliente sono le parole forse migliori che si possono usare per la descrizione dello stile kalevaliano di Gallen-Kallela, inciso sulle tele o sui muri come un’opera di intaglio o di scultura, con decorativismi Jugendstil. Le riproduzioni che accompagnano il saggio sono infatti le formelle del Campanile del Duomo di Firenze e i dettagli dell’affresco del *Trionfo della Morte* nel Camposanto di Pisa. Quest’arte medievale rispondeva per realismo e forza espressiva alla ricerca stilistica di Gallen-Kallela già iniziata qualche anno prima.

Nell’articolo, Gallen-Kallela tratta anche delle moderne espressioni dell’affresco italiano, riportandone il suo scontento. Commentando gli affreschi dedicati a Vittorio Emanuele II nella sala del Risorgimento del Palazzo Pubblico di Siena, scrive: “Proprio in questo vecchio edificio potei constatare in che modo disgustoso un affresco può essere trattato. In una sala, che dà sulla piazza semicircolare inclinata verso il palazzo municipale, qualche moderno italiano dei soliti “bravi” ha rappresentato una battaglia della guerra d’indipendenza come una panoramica continua intorno a tutta la sala. La parete pullula di bersaglieri “correttamente disegnati” e di austriaci nell’atto di spararsi

²⁶¹ Johanna Vakkari ha portato alla mia attenzione l’influenza di Tikkanen nella formazione di Gallen-Kallela sull’arte italiana medievale. L’importanza di Tikkanen nell’insegnamento della storia dell’arte rinascimentale in Finlandia è indagata in J. Vakkari, *J. J. Tikkanen and the teaching of art history*, in *The Shaping of Art history in Finland*, op. cit., pp.69-83

a vicenda dalle opposte pareti, con le canne di fucile puntate proprio fuori dell'immagine. In mezzo alla parete principale risplende Vittorio Emanuele, credo, a cavallo nel fumo e nella polvere. Un'autentica "scena all'aperto" nella sua ornamentalità, con colori così crudi e sgradevoli che la scambiavi per una pittura a tempera, fino a che il custode orgogliosamente non mi spiegò che si trattava di un affresco". Si trattava delle opere realizzate da Cesare Maccari e altri artisti senesi del tempo in omaggio al re Vittorio Emanuele II. Come ha ben scritto Orietta Rossi Pinelli, gli affreschi moderni furono penalizzati dalla "... combinazione di schemi compositivi rinascimentali con l'iperrealismo diffuso e raggelante derivato dalla consuetudine con la fotografia a trasfigurare quegli episodi in atti testimoniali extratemporali"²⁶². Cesare Maccari ebbe poco dopo un altro detrattore straniero in Maurice Denis, che in viaggio in Italia nel 1910 riporta un simile commento sulle pitture ottocentesche che decorano la Santa Casa di Loreto: dopo aver ammirato la mano di Signorelli e Melozzo, trova che nel confronto "les peintures modernes de la coupole majeure sont d'une laideur exceptionnelle"²⁶³.

Vi è un innegabile stridore in taluni affreschi contemporanei con quelli trecenteschi e quattrocenteschi; ma il disprezzo di Gallen-Kallela e Denis verso la pittura ad affresco contemporanea italiana, che Maccari rappresenta, è legato all'idea che l'esecuzione di un affresco imponesse uno stile consono all'arte in auge nei secoli che videro questa tecnica al suo massimo splendore, in questo caso il Medioevo e il Rinascimento. In qualche modo, l'idea dell'affresco come tecnica depositaria della bellezza dei Primitivi, ne dettava anche il ritorno allo stile.

La scelta dell'affresco chiamava dunque con sé uno stile arcaico, e non apprezzava troppo i temi della vita moderna. Questo filtro del gusto era emerso già nei giudizi sui murali di Puvis de Chavannes che Péladan espresse durante la visita al Salon del 1882. Paragonando i marouflages di Puvis a chi ha avuto l'audacia di fare pittura monumentale con elementi 'volgari' ("ceux qui font monter la rue sur le mur"), per Péladan Puvis ha saputo raggiungere armonia e grandezza attraverso il fattore dello stile, derivato dall'antico: "Ce grand artiste voit en grec"²⁶⁴.

²⁶² O. Rossi Pinelli, *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, op. cit., p. 566 e sgg.

²⁶³ Il passo della lettera è citato in C. Zappia, *Maurice Denis e l'Italia. Journal, carteggi, carnets*, Università degli Studi di Perugia, Perugia 2001, p. 87

²⁶⁴ J. Péladan, *La décadence esthétique. Le salon de Joséphin Péladan*, C. Dalou - E. Dentu, Paris 1888-1891, pp. 17-18

A conclusione del suo itinerario italiano, Gallen-Kallela si reca a Pompei, dove il viaggio di formazione sull'affresco raggiunge il suo compimento. Jacob Burckhardt aveva scritto che Pompei è il luogo “di gran lunga più importante per lo studio della pittura antica”²⁶⁵ e nella seconda metà del XIX secolo la sua fama crebbe grazie a una certa letteratura d’evocazione e allo stile ‘neopompeiano’ proposto in pittura da Domenico Morelli in Italia e da Lawrence Alma-Tadema in Inghilterra²⁶⁶. Pompei non cessava di attrarre la curiosità degli artisti anche sotto l’aspetto tecnico, poiché le sue decorazioni parietali erano considerate i più alti e antichi esempi di pittura murale italiana, pressoché intatta dopo molti secoli. Ancora oggi non si conosce con esattezza la tecnica esecutiva delle pitture pompeiane, e sebbene vengano chiamate affreschi, sembra si tratti in realtà di un procedimento misto a tempera²⁶⁷.

A Pompei, Gallen-Kallela incontra, tramite l’amico Johannes Öhquist, il pittore e studioso danese Oscar Matthiesen che condivide con Gallen-Kallela l’interesse per l’affresco e i suoi segreti. Matthiesen stava preparando allora un vasto studio sugli affreschi italiani antichi e uno su Michelangelo pittore, e condividerà la sua conoscenza tecnica con il finlandese. La corrispondenza fra i due, non frequente ma regolare, si interromperà nel 1918²⁶⁸, anno in cui si pubblicano i due studi di Matthiesen. Nel capitolo dedicato alla pittura murale antica, egli spiega perché l’affresco è una tecnica che innalza il livello artistico di un paese, in quanto richiede elevate capacità esecutive ed era al servizio dello Stato: “tutte le opere che sono sopravvissute meglio, sono fatte ad affresco, poiché la pittura ad affresco richiede una grande preparazione tecnica da parte di chi la esegue, conoscenza dei materiali, solidità e rapidità nell’esecuzione, e queste esigenze si elevano a educazione artistica, a scuola, molto lontano da ciò che oggi si chiede normalmente all’educazione artistica contemporanea. È in questo che la pittura ad affresco innalza il livello artistico di una nazione”²⁶⁹.

²⁶⁵ J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d’arte in Italia* (2 voll.), Rizzoli, Milano 1994 [I ed. 1855], p. 794.

²⁶⁶ Si veda il catalogo della mostra *Alma-Tadema e la nostalgia dell’antico*, a cura di E. Querci & S. De Caro, Museo Archeologico Nazionale, Napoli, 18.10.2007-31.3.2008, Electa, Milano 2007

²⁶⁷ *Le tecniche artistiche*, a cura di C. Maltese, Mursia, Milano 1973, p. 313

²⁶⁸ Le lettere di Matthiesen a Gallen-Kallela, dal 1898 al 1918, di proprietà dell’Archivio di Tarvaspää, sono conservate su microfiches presso l’Archivio Nazionale di Helsinki - Rauhankatu Kansalliarkisto/Coll. Gallen-Kallela VAY3538.

²⁶⁹ O. Matthiesen, *Italiens al-fresco-kunst* [L’arte ad affresco italiana], Gyldendal Nordisk forlag, København og Kristiania 1918, p. 10. La traduzione è di M. Knapæk. Sugli artisti danesi in Italia si veda il database *Danes in Italy*: <http://www.dkinst-rom.dk/nemi/scand/siitm.htm>. Matthiesen fu preceduto negli studi pompeiani da un suo connazionale, il pittore Theodor Philipsen, che viaggiò in Italia dal 1877 al 1913. Si veda E. Würnfeldt Nyholm, “Theodor Philipsen. L’ultimo pittore danese in Italia nell’ ’800”, in *La Danimarca e l’Italia*, in *Il Veltro*, n. 1-3 anno XXV, gen-apr. 1981, pp. 307-315.

Sia Gallen-Kallela che Matthiesen avevano percepito l'attualità di questa tecnica. In una lettera a Louis Sparre scritta da Pompei, Gallen-Kallela scrive di aver studiato la tecnica dell'affresco, che d'ora in avanti preferisce alla tempera²⁷⁰. In particolare, Matthiesen aveva mostrato a Gallen-Kallela un suo esperimento: per proteggere la superficie dipinta dell'affresco, egli applicava dell'acido carbonico, che a suo dire avrebbe cristallizzato la calce e reso la pittura lucida ed impermeabile all'aria e all'umidità²⁷¹. Non sappiamo se Gallen-Kallela abbia poi usato lo stesso procedimento per i suoi affreschi, ma di certo lo scambio culturale con il danese lo convinse a seguire la strada dell'affresco una volta tornato in patria.

Se osserviamo l'acquerello di Gallen-Kallela *Autoritratto in un affresco (Quand même!)* (fig. 1) comprendiamo come l'affresco fosse per lui un destino, come scriverà da Pompei, presagito da diverso tempo. Gallen-Kallela si ritrae in un affresco rosso pompeiano a cui il tempo ha tolto frammenti di colore, ma al di sotto della superficie emergono le forme del paesaggio finlandese, come a suggerire che nella tradizione pittorica antica riprende vita la nuova iconografia della nascente Finlandia; ancora torna alla mente Burckhardt, che aveva raccontato l'uomo del Rinascimento italiano come l'uomo nuovo che sorge dal suo passato.

È un'immagine emblematica dell'identificazione del pittore con le tecniche, qui un finto affresco realizzato ad acquerello. L'opera che si intravede sullo sfondo ricorda per alcuni elementi *Conceptio artis* dello stesso anno, un dipinto in collezione privata che raffigura un uomo nudo, forse l'artista, che tenta di sorprendere e afferrare una sfinge (fig. 27). La descrizione dell'opera viene da un sogno che Adolf Paul, amico berlinese di Gallen-Kallela, gli aveva raccontato, in cui egli tentava di afferrare la sfinge ma questa si dileguava lasciando l'artista solo su un prato. Paul descrive l'opera come un'allegoria erotica, in cui l'artista soccombe all'elemento femminile della creazione artistica, e tenta di assoggettare l'arte alla sua volontà²⁷². Il processo della creazione artistica, l'assoggettamento di un'idea alla propria ispirazione, sono temi che tormentano Gallen-Kallela nel passaggio dal periodo realista a quello simbolista,

²⁷⁰ Lettera di Gallen-Kallela a Louis Sparre del 3 maggio 1898, in Archivio delle lettere autografe di Akseli Gallen-Kallela presso l'Archivio centrale di Arte di Ateneum - Finnish National Gallery, Helsinki/TKK GA 77.1 e 77.2.

²⁷¹ O. Okkonen, *Akseli Gallen-Kallela, op. cit.*, p. 535

²⁷² Le interpretazioni sono riportate in S. Sarajas-Korte, *Axel Gallén's swan symbolism*, in *Akseli Gallen-Kallela*, a cura di J. Ilvas, Ateneum, Helsinki, 16.2. - 26.5.1996 - Turku Art Museum 26.6. - 1.9.1996, Ateneum, Helsinki 1996, p. 55

segnato da temi di ispirazione kalevaliana²⁷³. Il dipinto è stato poi tagliato in tre parti dall'artista, ed è oggi in collezione privata²⁷⁴.

Al ritorno dal viaggio in Italia, Gallen-Kallela portò con sé la convinzione che l'affresco era il nuovo indiscusso mezzo espressivo a cui dedicarsi, e trasmise questa certezza ad Albert Edelfelt, che a sua volta incoraggiò il giovane Juho Rissanen a recarsi in Italia ad apprendere la pittura ad affresco con un maestro italiano.

Albert Edelfelt

Albert Edelfelt fu il primo pittore finlandese ad avere fama e successo a Parigi, il primo le cui opere furono premiate ai Salons ed entrarono nella collezione di pittura straniera del Musée du Luxembourg a partire dal 1882²⁷⁵. Figlio di un architetto di origini svedesi, Edelfelt si dedicò dapprima alla pittura di storia e poi, dopo aver conosciuto l'opera di Bastien-Lepage, si orientò verso uno stile più realista e immediato, sovente ritraendo personaggi e paesaggi della sua terra natale. Raggiunse il successo nel 1877 con l'opera *La regina Bianca* (fig. 28), in cui ritrae la regina Blanche de Namour, sposa del re di Svezia Magnus, mentre gioca con il figlio, il principe Haquin che regnerà sulla Norvegia. La regina fu accusata della morte per avvelenamento dell'altro figlio di Magnus, il principe Erik. Come nei dipinti preraffaelliti, la dovizia di dettagli e la ricostruzione fedele di ambienti medievali non celano l'ombra di un tragico destino alle porte. Presentato all'Exposition Universelle, il quadro ebbe notevole successo e due anni dopo Edelfelt ottenne una medaglia con l'opera *Funerale di un bambino*, la prima medaglia assegnata a un artista finlandese. Ritrasse molti personaggi della vita culturale e scientifica francese e finlandese, tra cui ricordiamo il celebre ritratto di Louis Pasteur, oggi al Musée d'Orsay, nonché i ritratti per la famiglia imperiale russa. Nel 1889, nel momento di massima euforia per la pittura scandinava a Parigi, Edelfelt decise di ritornare in Finlandia, continuando a viaggiare regolarmente nel resto d'Europa e a

²⁷³ E. Kämäräinen, *Akseli Gallen-Kallela, artist and visionary*, WSOY Galleria, Porvoo 1994, p. 62

²⁷⁴ Sulla lettura della scena sottostante si veda anche J. Gallen-Kallela-Sirén, *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallela elämä ja taide* [Ritorno sulle mie orme. La vita e l'arte di Akseli Gallen-Kallela], Otava, Helsinki 2001, p. 215

²⁷⁵ A. Scottez-de Wambrechies, *La première collection de peintures « scandinaves » au Musée du Luxembourg, 1879-1914*, in *Échappées Nordiques*, op. cit., pp. 13-15

mantenere ottime relazioni sociali con artisti e personalità della politica e della cultura occidentale²⁷⁶.

Durante il periodo parigino, Albert Edelfelt assimilò lo stile del pittore di storia Paul Delaroche, che aveva lasciato nell'Emiciclo dell'Accademia di Belle Arti una delle sue opere maggiori, un marouflage, ovvero una pittura a olio e cera su tela incollata su muro, dipinto tra il 1837 e 1841 e rappresentante gli artisti di tutte le epoche disposti lungo una tribuna dipinta, in una disposizione sintetica che permetteva di vedere in un colpo d'occhio tutti gli 'uomini illustri' dell'arte occidentale da Fidia a Poussin²⁷⁷. Gli artisti stranieri consideravano l'emiciclo una delle opere più meritevoli di essere visitate nella capitale, come ci ricorda Carl Larsson che nel suo diario scrive di essere stato quasi obbligato dai suoi connazionali. Considerato il pittore forse più celebre in Europa tra il 1850 e il 1875²⁷⁸, Delaroche aveva rivalutato la fortuna della pittura di storia, con uno stile raffaellesco, un colorismo veneto e un realismo documentario che divenne lo stile del gusto del tempo. La maggior influenza del maestro francese su Edelfelt la troviamo nel corteo dipinto nell'emiciclo dell'Aula Magna dell'Università di Helsinki, con il tema dell'*Inaugurazione dell'Accademia in Turku 1640* (figg. 29 e 30); Turku fu la prima capitale finlandese, scelta per la sua vicinanza geografica alle coste svedesi, allora il governo dominante. Similmente all'emiciclo di Delaroche, Edelfelt risolve il tema in un corteo di personaggi dispiegati lungo tutto il perimetro a simboleggiare i principali esponenti della storia artistica svedese e finlandese. Edelfelt propose un soggetto storico da realizzare in pittura murale, e si recò in Spagna per studiare la *Resa di Breda* di Velázquez, come precedente di una composizione di storia con molte figure. Fu solo negli anni Novanta che l'Università assegnò a Edelfelt la commissione²⁷⁹. L'artista discusse della composizione per il complesso ciclo iconografico con Puvis de Chavannes e realizzò un trittico (a olio e tempera su tela incollata sul muro dell'Aula Magna dell'Università di Helsinki) che rappresenta il momento in cui il Governatore generale, conte Per Brahe, si reca con il suo seguito alla Cattedrale di Turku, costeggiando il muro medievale. L'opera è iniziata nel settembre 1904 e terminata nel gennaio dell'anno successivo. Nel 1944 fu distrutta dai bombardamenti ed è oggi nota

²⁷⁶ Sulle relazioni internazionali di Edelfelt si veda: G. Bauvois, *Le Pinceau et la Médaille. Les réseaux coopératifs d'Albert Edelfelt dans le champ artistique français. 1874-1905*, Joensuu University Press, Joensuu 2007.

²⁷⁷ E. Müntz, *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts*, Maison Quantin, Paris 1889, p. 106

²⁷⁸ S. Bann, *History and the image: from Lyons School to Paul Delaroche*, in *The built surface*, a cura di C. Anderson & K. Koehler, vol I/II, Aldershot, Ashgate 2002, p. 279

²⁷⁹ Riguardo la storia di quest'opera, si veda: P. Hovinheimo, *Inauguration of the Academy of Turku*, in *Albert Edelfelt, 1854-1905 – Jubilee Book*, op. cit., pp. 283-285

grazie alla documentazione fotografica). Edelfelt propose per l'Università una pittura murale con un soggetto storico già dal 1880, tema che fu accolto dalla commissione giudicatrice nel 1901²⁸⁰ con la precisa richiesta di realizzare un affresco²⁸¹, una clausola sovente sottolineata nei bandi per le opere di committenza pubblica in quegli anni. Edelfelt riuscì a convincere la commissione ad adottare invece una soluzione decorativa realizzata su teleri ad olio e tempera da applicare su muro, consapevole delle difficoltà esecutive e dei rischi che poteva correre in tale impresa; in quegli stessi anni, infatti, Gallen-Kallela stava drammaticamente tentando di salvare i suoi affreschi all'interno del mausoleo di Pori dall'umidità e dal crollo, purtroppo senza successo.

Edelfelt aveva già viaggiato in Italia in due occasioni prima di quella data 1904-5, entrambe legate ad eventi infelici. Nel 1876 aveva accompagnato il ricco mecenate e patrono delle arti Victor Hoving (1846–1876), ma entrambi si ammalarono di tifo. Edelfelt sopravvisse, grazie anche alle cure dell'amico danese Pietro Krohn, futuro direttore del Museo di arti applicate di Danimarca, ma Hoving morì a Roma. Una prestigiosa borsa di studio a lui intitolata permise a molti artisti finlandesi di recarsi in Italia²⁸². Ebbe modo comunque di visitare le gallerie e i palazzi di Roma, il Vaticano, alcune chiese, e si recò a Firenze dove scrisse di essere rimasto impressionato dalla quantità di copisti all'interno dei musei e dall'interesse dei pittori per soggetti caratteristici della vita di strada, che lui chiamò “arte turistica”. Al suo ritorno, realizza l'opera la *Regina Bianca* che decreta il suo successo al Salon parigino del 1877.

Edelfelt fu in Italia una seconda volta nel 1891, a Ospedaletti, a pochi chilometri da Bordighera. Il clima mediterraneo avrebbe giovato alla cagionevole salute del figlio Erik, di tre anni. In questo periodo realizza principalmente vedute della Riviera ligure e della Costa azzurra e scene del folklore locale. A Genova ritrae la facciata di Palazzo Doria²⁸³, a Milano visita l'*Ultima cena* di Leonardo nel Refettorio di Santa Maria delle Grazie, la Pinacoteca di Brera dove ammira di Gentile Bellini *La predica di San Marco ad Alessandria d'Egitto*, il Luini e Andrea da Milano, e il museo Poldi Pezzoli²⁸⁴.

²⁸⁰ *Ibidem*, pp. 283 e sgg.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 284.

²⁸² Il testamento di Victor Hoving e l'istituzione della borsa di studio sono in *Finska konsföreningens – Matrikel vid mötet den 26 maj 1876*, Helsingfors 1877, p. 5

²⁸³ B. Hintze, *Albert Edelfelt*, WSOY, Porvoo 1953, n. 569

²⁸⁴ *Niin kutsuttu sydämeni: Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873-1901* [Il mio cosiddetto cuore: le lettere di Albert Edelfelt alla madre], a cura di A. Kortelainen, Otava, Helsinki 2001, p. 674

Per prepararsi alla commissione pubblica, Edelfelt viaggiò per studiare le opere pittoriche murarie realizzate a Stoccolma, a Madrid e ad Antwerp. All'inizio del 1903 è di nuovo in Italia con la famiglia dove tocca le città di Verona, Firenze, Fiesole, Roma, accompagnato da Mario Krohn, figlio di Pietro che lo aveva curato dal suo attacco di tifo durante il primo viaggio italiano. *La morte di San Francesco* di Giotto, brano degli affreschi nella cappella Bardi in Santa Croce riscoperti nel 1852-3, lo aiutarono a “risolvere taluni problemi compositivi”²⁸⁵ per i murali dell'Università (figg. 29 e 31).

Al suo ritorno in patria, lo attendeva la notizia della vincita del concorso per la decorazione murale della sala dell'Università di Helsinki. Possiamo vedere come la tripartizione: gruppo, scena principale, gruppo; il gruppo di astanti sulla sinistra; il muro che divide il cielo dalla scena in primo piano, e probabilmente la balaustra con figure rivolte verso la scena centrale, possano essere stati ispirati dall'affresco italiano, in quanto soluzioni compositive che aveva impiegato anche Ghirlandaio nelle scene della Cappella Sassetti in Santa Trinita. Anche qui, è la composizione la fonte principale di questo rapporto con l'affresco rinascimentale, poiché lo stile adottato nella resa delle singole figure ricorda maggiormente l'arte olandese del Seicento.

A parte questi episodi, l'affresco italiano non sembra aver rivestito un interesse particolare nella produzione di Edelfelt. Eppure, seppur la sua attività di ritrattista e pittore di soggetti storici assorbisse la maggior parte del suo tempo, Edelfelt ebbe un suo ruolo importante nella realizzazioni di nuovi murali in Finlandia: grazie alla sua intercessione, molti degli artisti della nuova generazione che vennero in Italia a studiare l'affresco ottennero in seguito committenze in patria. Fu lui, per esempio, a raccomandare Hugo Simberg e Magnus Enckell per la decorazione interna della cattedrale di Tampere, costruita da Lars Sonck²⁸⁶, contribuendo così a realizzare uno dei capolavori di pittura murale finlandese del XIX secolo; lo ritroviamo ancora a incoraggiare Juho Rissanen nella realizzazione dei suoi primi affreschi finlandesi alla Biblioteca di Rikhardinkatu a Helsinki, dopo l'importante apprendistato svolto presso l'atelier del pittore Filadelfo Simi in Versilia.

²⁸⁵ P. Hovinheimo, *Inauguration of the Academy in Turku*, op. cit., p. 327.

²⁸⁶ M. Levanto, *Hugo Simberg ja haavoittunut enkeli* [Hugo Simberg e *L'angelo ferito*], Valtion Taidemuseo, Helsinki 1993, p. 90

Artista apprezzato sia in Francia che in Italia, il pittore toscano Filadelfo Simi appare in questo studio come uno dei protagonisti dello scambio artistico tra Italia e Finlandia motivato dallo studio dell'affresco.

Pittore realista formatosi all'Accademia di Firenze e alla scuola di Jean-Leon Gérôme a Parigi, al suo ritorno nel 1882 a Firenze diventa insegnante all'Accademia e apre una sua scuola d'arte privata in via dei Tintori, oggi via Tunisi, frequentata da artisti di tutte le nazionalità, in rilevanza americani e inglesi. I rapporti di Filadelfo Simi con la colonia finlandese si intrecciarono durante gli anni parigini, quando conobbe nell'atelier di Gérôme (che frequentò dal 1874 al 1878²⁸⁷) Albert Edelfelt, ricordato tra gli allievi stranieri del maestro²⁸⁸. È interessante mettere in evidenza che un'opera di Simi esposta alla mostra della Società Promotrice di Firenze del 1905, di cui non esiste riproduzione fotografica, è intitolata *La reine blanche*, come il quadro che Edelfelt espose al Salon nel 1877²⁸⁹.

La capacità del Simi con le tecniche artistiche deve essere emersa in quegli anni parigini, e fu sporadicamente applicata da Simi per decorare case di committenti privati. Importante fu certamente la preparazione tecnica che ebbero entrambi presso l'atelier di Gérôme che si era misurato con la pittura murale di carattere religioso sia nelle decorazioni della chiesa di Saint-Martin-en-Champs (1850, oggi perdute) che nella chiesa di Saint Severin, entrambe a Parigi²⁹⁰. Con Simi ed Edelfelt, era presente nell'atelier di Gérôme anche Pascal Dagnan-Bouveret, l'ultimo esponente di una pittura religiosa di grandi dimensioni che trovò nel decennio 1890-1900 il suo apice²⁹¹. Dagnan-Bouveret introdusse il Simi al pittore Bastien-Lepage, che influenzò lo stile di Simi tanto che in Inghilterra il pittore era noto come il Bastien-Lepage italiano. Al suo ritorno in Italia, il Simi adottò uno stile neoquattrocentista, come nell'opera di sapore botticelliano *Un riflesso* (fig. 32), acquistato dalla Galleria nazionale di arte moderna di Roma nel 1887. Lo stile rinascimentale che procurò al Simi un discreto successo

²⁸⁷ A. Tiberto Beluffi, *Filadelfo Simi. Un uomo, un artista*, Pacini editore, Pisa 1996, pp. 19-23

²⁸⁸ C. Moreau-Vauthier, *Gérôme Peintre et sculpteur – L'homme et l'artiste d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis*, Hachette, 1906, p. 177, nota 1: "Les peintres étrangers formés par Gérôme sont très nombreux. Parmi les plus connus on peut citer: Vereschaguine, Edelfelt, en Russie..."

²⁸⁹ Fonte: Catalogo della Società Promotrice di Firenze, 1905, Archivio Generale Ares su cd-rom.

²⁹⁰ G.M. Ackerman, *La vie et l'oeuvre de Jean-Leon Gérôme*, ACR Edition, Paris 1986

²⁹¹ G. P. Weisberg, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, New York Dahesh Museum of Art New Brunswick (New Jersey), Rutgers University Press, New York 2002, p. 105

incontrò il favore degli artisti finlandesi interessati alla pittura del primo Rinascimento e non è certo un caso se il figlio Renzo, iniziato alla pittura ma poi divenuto letterato, fu autore nel 1913 di una fortunata edizione critica del *Libro dell'arte* di Cennino Cennini²⁹².

I rapporti tra Edelfelt e Simi sono documentati dai carteggi del finlandese con la madre²⁹³, in particolare in occasione di un viaggio in Spagna che Simi intraprese con il pittore americano Julian Alden Weir (1852-1919), anch'egli allievo di Gérôme, nel 1876²⁹⁴. Simi poteva inoltre essere legato all'ambiente finlandese dalla figura di Raffaello Gambogi, allievo di Fattori, che realizzò diversi paesaggi della Versilia²⁹⁵. Gambogi sposò la pittrice finlandese Elin Danielson nel 1898 e si unì alla comunità di artisti finlandesi a Firenze; la coppia espose insieme in Finlandia nel 1901 ma rimase a vivere in Italia, dividendosi tra Torre del Lago, Antignano, Volterra e Livorno²⁹⁶.

Vi è motivo di ritenere che fu grazie all'intercessione di Albert Edelfelt che il Simi accolse nel suo atelier il giovane Juho Rissanen, che desiderava diventare un pittore di affreschi.

Formatosi presso la Scuola di Artigianato nella città di Kuopio, nel centro della Finlandia, Rissanen frequenta la Scuola di Arti applicate a Helsinki, e a Turku la Scuola di disegno prima di raggiungere l'Accademia di San Pietroburgo nel 1897-98. Nonostante un'educazione spesso interrotta, e l'accesso all'istruzione accademica in età avanzata, Rissanen dimostra di possedere un alto livello tecnico già nelle prime opere. Apprezzato da Albert Edelfelt, Rissanen fu incaricato da questi di realizzare diversi pannelli con scene di vita popolare con cui partecipa nel 1900 alle decorazioni del Padiglione finlandese all'Exposition Universelle illustrando la vita di campagna finlandese, opere quali *Pesca in inverno*, *Pesca nel ghiaccio* (fig. 36 e 37) e *Il*

²⁹² Cennino Cennini, *Il libro dell'arte. Edizione riv. e corr. sui codici per cura di Renzo Simi*, R. Carabba editore, Lanciano 1913

²⁹³ Per la corrispondenza di Edelfelt con la madre si veda: A. Kortelainen, *Niin kutsuttu sydämeni*, op. cit.

²⁹⁴ Scrive Weir che Gérôme "put into the heads of my most intimate friend, Simi (the Italian) and myself to go to Spain and study Velasquez and other painters, and, in fact, make a tour through there, taking in the Alhambra". In M.-S. Lundström, *Travelling in a Palimpsest - Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*, tesi di dottorato, Università di Turku, 2007, p. 180-181; si veda anche della stessa autrice: "A Romantic in Spain: The Finnish Nineteenth-Century Painter Albert Edelfelt's Andalusian Dream", in *Journal of Intercultural Studies*, n. 3, August 2006, pp. 331-348.

²⁹⁵ *Alla ricerca dell'eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra '800 e '900*, a cura di G. Bruno, E. Dei, C. Paolicchi, Pacini editore, Pisa 1999

²⁹⁶ Su Raffaello Gambogi e Elin Danielson si vedano: *Elin Danielson Gambogi - Una donna nella pittura*, a cura di G. Bacci di Capaci Conti, Museo Civico Giovanni Fattori, 30.11.2002- 5.1.2003, Comune di Livorno, Livorno 2002, pp. 52-53; *Elin Danielson-Gambogi - In Italian Light - Italian valossa*, a cura di V. Heininen, M. Didrichsen, K. Huovinmaa, Didrichsen Museum Helsinki, 27.1.-17.6.2007, Helsinki 2007

*rompighiaccio*²⁹⁷. *La cieca* (fig. 33) e *L'indovina* (fig. 34) sono anch'esse presenti all'Esposizione, e a quest'ultima è conferita una medaglia di bronzo.

Il primo viaggio in Italia di Rissanen data al 1900, finanziato da una borsa di studio Hoving. L'accesso avviene attraverso un itinerario orientale: da San Pietroburgo a Varsavia, via Vienna, Budapest, Fiume e Ancona, da dove raggiunge infine Roma. L'archeologia di Roma, le sue chiese e palazzi barocchi non lo conquistano quanto poi Giotto e l'arte toscana del Tre e Quattrocento. Si reca dunque a Firenze, dove ritrova, come scrive nelle sue lettere, una città in qualche modo a lui familiare. Come Gallen-Kallela, Rissanen aveva già lungamente studiato l'arte italiana in Finlandia e nei musei delle capitali europee; lo storico dell'arte Onni Okkonen individuava già in un acquerello del 1899, *Kuppari* (una guaritrice popolare, letteralmente 'la succhiatrice di sangue', fig. 35), una influenza dell'arte italiana, in particolare nella posa della donna, curva su un braccio, evocazione di un brano di Pietà trecentesca²⁹⁸; il riferimento allude a Giotto e alle figure dolenti ricurve su Cristo morto, agli Scrovegni di Padova, ma anche alle figure monumentali di Masaccio. Da Firenze Rissanen scrive al professor Tikkanen di recarsi quasi tutti i giorni alla chiesa di Santa Croce, per vedere "quel gran maestro che è Giotto²⁹⁹", alla Cappella degli Spagnoli in Santa Maria Novella, alla chiesa del Carmine e a palazzo Medici per l'affresco di Benozzo Gozzoli. Rissanen si recò anche a Pisa, dove il *Trionfo della Morte* al Camposanto monumentale lasciò un'impronta indelebile nella sua mente, e a Siena, dove ammirò il Lorenzetti e Simone Martini.

L'interesse per le tecniche artistiche quali il mosaico, la vetrata, l'affresco, la litografia, sono in sintonia con la sua preparazione tecnica e i suoi studi come decoratore. A dicembre entra alla Scuola d'arte di Filadelfo Simi³⁰⁰, atelier affollato di studenti e dilettanti da tutte le parti del mondo, dove si lavora approfonditamente sul disegno preparatorio e lo studio dal vero. In una lettera del 17 marzo 1901 scrive che il

²⁹⁷ *Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905*, catalogo mostra Musée du Petit-Palais, 21.2. – 17.5.1987, p. 268

²⁹⁸ O. Okkonen, *Juho Rissanen: elämäkerta ja taidetta* [Juho Rissanen: la biografia e l'opera artistica], WSOY, Porvoo 1927, p. 47-49

²⁹⁹ Archivio della Biblioteca dell'Università di Helsinki – Biblioteca Nazionale Kansallikirjasto/Collezione Tikkanen/HYK Coll. 242.3/Lettera di Juho Rissanen da Firenze, 14.12.1900. Il testo della lettera è riportato anche in *Juho Rissanen ja suomalainen kansa - Juho Rissanen and the Finnish people*, a cura di M.-R. Simpanen, Kuopion taidemuseo, 10.12.1997 - 8.3.1998, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 2.10 - 27.12.1998, Kuopion Taidemuseo, Kuopio 1997, p. 59.

³⁰⁰ M.-R. Simpanen, *op. cit.* p. 100 e sgg.

Simi aveva insegnato a tutti i suoi allievi una nuova tecnica ad acquerello e lo studio dal vero, un uso plastico del colore al posto della caratteristica linea di contorno³⁰¹.

Lo stile di Simi e quello di Rissanen si differenziano notevolmente, il primo con echi post-macchiaioli e alcuni spunti neorinascimentali declinati al gusto della pittura ottocentesca, mentre il Rissanen decisamente orientato al plasticismo e alla semplicità compositiva dei Primitivi e già influenzato dal ritorno all'ordine che si affermerà negli anni Venti in Europa. Durante il soggiorno italiano Rissanen colleziona riproduzioni di opere d'arte ad affresco del primo Rinascimento³⁰². In uno dei suoi itinerari europei si era fermato a Berlino a visitare il Kaiser Friedrich museo (oggi Bode Museum), e aveva lungamente ammirato un'opera di Francesco Cossa, l'*Autunno* o *Polimnia* (fig. 38). Si tratta di una tempera su tavola che inizialmente Rissanen aveva creduto un autentico affresco, e di cui aveva apprezzato lo stile tanto da riproporlo nelle sue decorazioni murali³⁰³. Anche per Rissanen, come per Gallen-Kallela, l'affresco è rappresentato da un preciso stile: Lorenzetti, Cossa, Beato Angelico erano ammirati non solo per le loro capacità artistiche, ma per l'uso di uno stile monumentale anche in opere di piccolo formato.

Quando Rissanen torna in Italia per la seconda volta, nel 1903, ritorna a Firenze dal Simi. Egli lo invita a raggiungerlo a Stazzema, un paese sugli Appennini in Alta Versilia, dove aveva una casa e un atelier frequentati nei mesi di riposo. Simi realizza nella sua villa alcuni brani di affresco con la figlia Nera, per esercitarsi in vista di decorazioni in abitazioni di committenti privati³⁰⁴. Nella casa, un grande affresco, la *Cenerentola*, oggi rovinato, testimonia dello studio per un grande quadro ad olio: una fanciulla accovacciata accanto a un caminetto con aria dolente (fig. 43). Nella stessa sala un affresco della figlia Nera ritrae il panorama montano dello stazzemese, e vi è motivo di credere che Rissanen collaborò a questi affreschi³⁰⁵.

Rissanen scrive a Tikkanen in quei giorni sulla difficoltà d'esecuzione incontrata negli affreschi, ma che si sentiva anche pronto per il suo primo tentativo³⁰⁶. Durante l'apprendistato, un erroneo dosaggio della malta dava ai suoi primi lavori una tonalità

³⁰¹ M.-R. Simpanen, *op. cit.* p. 22 e sgg.

³⁰² M.-R. Simpanen, *Juho Rissanen ja suomalaisen kansa, op. cit.*, p. 21.

³⁰³ O. Okkonen, *Juho Rissanen, op. cit.*, p. 69

³⁰⁴ A. Tiberto Beluffi, *Filadelfo Simi, op. cit.*, p. 60

³⁰⁵ La casa di Simi a Stazzema è oggi un'abitazione privata, ma conserva ancora gli affreschi al suo interno in collaborazione della figlia Nera e, forse, di Rissanen. Ringrazio per questa informazione Nelson White, pittore americano allievo di Nera Simi, la figlia di Filadelfo.

³⁰⁶ Archivio della Biblioteca dell'Università di Helsinki – Biblioteca Nazionale Kansallikirjasto/ Collezione Tikkanen/HYK Coll. 242.3/Lettera di Juho Rissanen da Stazzema, 23.8.1903

grigia scura, probabilmente dovuta all'incapacità di valutare l'assorbimento dei colori sulla calce fresca³⁰⁷. A Stazzema esiste ancora il suo primo brano di affresco, non firmato e non datato (fig. 40), ma certamente il primo tentativo di Rissanen con questa tecnica, come conferma il confronto con gli affreschi della biblioteca di Rikhardinkatu, i primi dopo il suo ritorno da Stazzema³⁰⁸. Si tratta di un riquadro rettangolare di m. 1 x 0,80 circa, raffigurante un viandante con cappello su un paesaggio assai semplificato nei toni semplici del blu e del marrone, accanto al camino di una casa privata nella strada principale di Stazzema, dirimpettaia della casa di un altro pittore locale, Ugo Bertellotti, anch'egli a Parigi con Simi. Simi lavorò stabilmente presso casa Bertellotti, dove ambientò molti dei suoi lavori.

L'opera *Sorgente di montagna* (fig. 39) ricorda l'affresco raffigurante il panorama montano dello stazzemese, ma soprattutto richiama la figura dell'*Autunno* di Cossa veduta a Berlino. La modella è una giovane stazzemese che posò per Rissanen un pomeriggio estivo, e la cui posa svela una grande attenzione alla plasticità dei corpi e allo spazio circostante, gesti, atteggiamenti istintivi colti e quasi congelati in un'icona, come era stato per il ritratto della vecchia cieca (fig. 33), quasi un personaggio uscito dai brulicanti quadri di Brueghel. Il padre della giovane modella, Marianna, lavorava il marmo, attività a cui anche Filadelfo Simi si dedicò.

Simi ammirò la composizione, il colore e il disegno, e predisse a Rissanen una fortunata carriera di pittore, chiamandolo "Giotto finlandese", un appellativo ("Suomen Giotto") con cui è ancora ricordato nelle sue biografie³⁰⁹.

Durante il soggiorno stazzemese Rissanen conobbe anche il grecista Pasquale Lefons, che tradusse alcuni racconti di Juhani Aho in italiano³¹⁰.

Nell'archivio di Filadelfo Simi, in gran parte perduto durante l'alluvione di Firenze del 1966, non vi è traccia del rapporto tra Rissanen e Simi. Ancor più prezioso è dunque lo studio della figura di Rissanen, che può dar luce a un aspetto meno noto della produzione artistica dell'artista toscano.

³⁰⁷ E. Kämäräinen, *Juho Rissanen. Naurava kisälli* [Juho Rissanen. Allegro artigiano], WSOY, Porvoo 1993, p. 54

³⁰⁸ *Ibidem*. L'opera è riprodotta in M.-R. Simpanen, *Juho Rissanen ja suomalainen kansa*, op. cit., p. 70.

³⁰⁹ Okkonen ricorda anche un secondo affresco, di dimensioni maggiori rispetto al primo e forse andato perduto, con una donna e un ragazzo in un vigneto in un paesaggio montano. In O. Okkonen, *Juho Rissanen*, op. cit., p. 71.

³¹⁰ *Ibidem*

All'arrivo dell'autunno, Rissanen dovette lasciare l'Italia, nonostante vari tentativi di trovare lavoro come litografo. Egli aveva espresso il desiderio di rimanere a Firenze, o recarsi negli Stati Uniti, ma si era trovato in difficoltà economiche e per incoraggiarlo a tornare a lavorare in patria, la Società finlandese delle Arti gli acquistò un'opera facendogli recapitare il compenso dallo scrittore Juhani Aho³¹¹. Al ritorno in Finlandia venne incaricato, con l'aiuto di Edelfelt, di realizzare gli affreschi per la principale biblioteca comunale di Helsinki, Rikhardinkatu, nella sala oggi dedicata alla letteratura per l'infanzia. Si tratta di *Ritorno dal lavoro* del 1904 e *Fabbri* del 1909 (figg. 41 e 42). I temi sociali della classe lavoratrice hanno interessato Rissanen fin dall'infanzia, per le umili origini dell'artista (suo padre, operaio, morì quando lui aveva dieci anni, sei dei suoi fratelli morirono da piccoli). Nel suo primo affresco finlandese, Rissanen aveva deciso di ritrarre una processione di contadini di ritorno dal lavoro dei campi nella regione di Savo, una regione nella Finlandia orientale dove Rissanen aveva abitato. Il tema riprende il soggetto della prova di affresco che si trova a Stazzema, nella figura del viandante e nella semplicità delle cromie. Nella seconda opera ad affresco, realizzata qualche anno dopo nella stessa sala, gli umili lavoratori sono divenuti fabbri, ritratti con il carattere epico di una fucina di Vulcano: come è stato scritto, sono figure eroiche³¹², da mettere in parallelo con l'energia virile, 'edificante', dei *Costruttori* che realizzò poco dopo ad affresco per la biblioteca e il museo di Kuopio, e le iconografie di uomini che costruiscono, alzano, forgiavano che avevano già ritratto, tra gli altri, Gallen-Kallela e Pekka Halonen. Un'iconografia fortunata ancora negli anni Venti, quando incontra l'ideale dell'artista *naïf* come un contadino, legato alla terra, e come un costruttore, nata dalla fusione delle arti visive con l'architettura negli anni del ritorno all'ordine³¹³. Indro Montanelli alla vigilia della seconda guerra mondiale trascorse un soggiorno come inviato in Finlandia, e colse nel popolo finlandese quel carattere di "piccolo popolo di costruttori" e "l'aspirazione al grandioso"³¹⁴.

Questo secondo affresco, *I fabbri* (fig. 42), si contraddistingue inoltre per una più sapiente applicazione del colore e la gradazione in diverse sfumature, dimostrando come in cinque anni Rissanen abbia saputo padroneggiare l'affresco e farne la sua

³¹¹ M. - R. Simpanen, *Juho Rissanen ja suomalainen kansa*, op. cit., pp. 28-29

³¹² *Ibidem*, p. 16

³¹³ R. Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and politics in France between the wars*, Yale University Press, New Haven and London, 1995, pp. 45 e 50.

³¹⁴ I. Montanelli, *I cento giorni della Finlandia*, Garzanti, Milano 1940, p. 87

tecnica caratteristica. Lo stesso anno, un progetto di affresco che Rissanen presenta per la nuova sede dell'associazione dei lavoratori a Helsinki vede i costruttori come il soggetto principale. Il progetto non vide la luce, per cui l'affresco della biblioteca di Helsinki rimane una testimonianza importante, come prima committenza pubblica e come trasformazione della sua pittura murale verso il monumentale.

Tra il 1900 e il 1914 si identificano gli anni più intensi dell'attività di Rissanen, gli anni delle maggiori committenze sia pubbliche che private, come gli affreschi per la biblioteca di Rikhardinkatu e per l'associazione dei lavoratori di Helsinki, per il museo di Kuopio, per una residenza privata in Viipuri; altre sue importanti realizzazioni saranno la decorazione dell'ingresso del Teatro nazionale (1928) e le vetrate per la società SOK³¹⁵ e per la Banca di Finlandia a Helsinki (1930 e 1933). È stato notato, a ragione, che lo stile prese poi il sopravvento sulla capacità espressiva e si risolse, soprattutto dagli anni Venti in poi, in una pittura in qualche modo sofferente di una certa effervescenza e indeterminatezza di colori che, nell'ambito della pittura murale, non si risolvono in realizzazioni artistiche di alto livello³¹⁶.

Al di là delle trasformazioni stilistiche, a noi interessa qui sottolineare come l'Italia abbia fornito a Rissanen i primi strumenti per diventare il 'Giotto finlandese'. Rissanen sentiva però che il panorama artistico contemporaneo non poteva fornirgli abbastanza occasioni per continuare a lavorare con questa tecnica, e sceglierà di andare a perfezionarsi in Francia da Maurice Denis, indubbiamente uno dei protagonisti dell'affresco in quegli anni. Un giovane artista straniero a Firenze non poteva guadagnarsi da vivere con le sole committenze per affreschi, una specialità facente capo a pochissimi nomi. In un suo viaggio a Dresda, Rissanen raccontò di aver preso contatti con artisti che lo indirizzarono verso il pittore italo-tedesco Ludovico Seitz (1844-1908), che stava lavorando all'epoca alla Cappella dei Tedeschi nella Basilica di Loreto. Seitz era nato in Italia da famiglia tedesca e aveva legato il suo nome agli affreschi chiesastici contemporanei, come in Santa Maria in Aracoeli e Santa Maria dell'Anima, e operato diversi interventi decorativi in Vaticano, dove restaurò gli affreschi del Pinturicchio negli appartamenti Borgia. Nelle sue cronache, Okkonen ricorda che Rissanen incontrò Seitz a Roma e questi gli fece conoscere il libro di Cennino Cennini, che sarà la sua guida nella realizzazione degli affreschi. Probabilmente un incontro che

³¹⁵ Suomen Osuuskappojen Keskuskunta, un sindacato di commercianti nato nel 1904.

³¹⁶ A. Reitala, "Rissasen arvoitus" [Il mistero di Rissanen], in *Ateneum Art Bulletin*, 1972, pp. 2-8 e 41, p. 41.

lo convinse definitivamente di voler essere un pittore di affreschi. In un primo momento Rissanen pensò di andare a Loreto; da Stazzema, scrive una lettera al prof. Tikkanen in cui cita “il prof. Maccari” e la basilica di Loreto³¹⁷. Ricordando forse le critiche espresse da Gallen-Kallela e Maurice Denis agli affreschi del Maccari a Siena e Loreto, Rissanen esitò e rimase a Firenze con il Simi.

Dall'Italia alla Francia: un'inedita lettera di Finch a Maurice Denis

È interessante esaminare a questo punto una lettera del pittore belga Alfred William Finch indirizzata a Maurice Denis, datata 1910, in cui raccomanda al maestro francese il giovane Rissanen, che vuole perfezionare il suo stile per le grandi decorazioni ad affresco: “Rissanen a des projets de grands décorations. Il a fait des fresques qui sont parfaits comme technique durables”³¹⁸ (fig. 44). Nelle decorazioni dell'anno precedente, scrive Finch, riferendosi al secondo affresco nella biblioteca di Rikhardinkatu, “ha fatto progressi ma gli abbiamo consigliato di andare a Parigi per perfezionarsi”. Già nel 1908, durante il viaggio di nozze con la scultrice Hilda Maria Flodin, i Rissanen avevano visitato Denis nella casa-atelier di Saint-Germain-en-Laye.

L'apprendistato presso lo studio di Simi aveva dunque fornito al giovane pittore i primi rudimenti, forse già la padronanza della tecnica ad affresco, come sottolinea Finch nella sua lettera. Ma a questo punto la via della rinascita dell'affresco fin qui seguita, da Parigi a Firenze, inverte la direzione, e una volta appresa la tecnica in Italia, è a Parigi che ci si reca per perfezionarsi. Puvis de Chavannes era morto nel 1898 e la sua eredità nella pittura murale era stata raccolta dall'allievo Paul Baudouin, autore del primo manuale di affresco in francese *La fresque: sa technique – ses applications*, apparso nel 1914 ma in preparazione da molto tempo con il maestro, e rimasto incompleto alla sua morte. Baudouin fu titolare del primo corso di affresco all'Accademia di Parigi³¹⁹. In quegli anni dunque, l'astro indiscusso dell'affresco in Francia rimase Maurice Denis, profondo conoscitore della pittura italiana rinascimentale e in particolare del Beato Angelico. Quest'ultimo è più volte citato nei suoi scritti e ne riscontriamo l'influenza

³¹⁷ Archivio della Biblioteca dell'Università di Helsinki – Biblioteca Nazionale Kansallikirjasto/Collezione Tikkanen/HYK Coll. 242.3/Lettera di Juho Rissanen da Stazzema, 23.8.1903

³¹⁸ Lettera di Finch a Denis del 29.12.1910, recto e verso, conservata presso gli Archives Maurice Denis, Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye/Correspondance avec: Finch.

³¹⁹ M. Segré, *L'École des Beaux-Arts. XIXe-XXe siècles*, L'Harmattan, Paris 1998, p. 283.

nella decorazione murale dell'abside della chiesa di Saint-Esprit a Parigi (1934), realizzata con l'aiuto degli artisti dell' 'Atelier d'art sacré' fondato nel 1919 da Denis e Georges Desvallières.

Il soggiorno di Rissanen a Saint-Germain-en-Laye termina probabilmente nel 1913, come attesta una sua lettera conservata presso l'archivio del Musée Maurice Denis, spedita dalla Finlandia nel 1914, senza indicazione precisa della data: Rissanen scrive di aver lasciato Saint-Germain-en-Laye da sette mesi ormai e ringrazia il maestro per i suoi insegnamenti³²⁰. All'epoca del suo soggiorno, Denis realizzava una delle sue opere principali, la cupola e l'edera (quest'ultima oggi perduta) del Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, con la rappresentazione della *Storia della musica*. Il teatro, il primo in cemento armato a Parigi – materiale su cui Denis lavorerà ancora in seguito nella chiesa di Saint-Esprit – è stato concepito da un'idea di Gabriel Astruc, per sopperire alla mancanza di una sala per concerti a Parigi la cui programmazione avrebbe dovuto essere alternativa a quella dell'Opéra Garnier. Fu disegnato da Henry Van de Velde (ricordiamo, amico e mentore di Finch) e Auguste Perret, e decorato da Antoine Bourdelle e Maurice Denis con i cristalli di René Lalique. L'importante incarico fu cominciato da Denis nell'agosto del 1911 nell'atelier che si fece costruire nel giardino di Saint-Germain-en-Laye dallo stesso architetto del teatro Perret. Le cronache raccontano che le vaste tele di Denis furono portate a termine con l'aiuto di quattro assistenti e installate sul soffitto del teatro alla fine di luglio 1912³²¹; anche Rissanen, abbiamo motivo di credere, ha lavorato a quest'opera, forse uno dei quattro assistenti del maestro³²².

Vale la pena soffermarsi un momento sulla figura del pittore Alfred William Finch, autore della lettera citata, per la sua importanza nel panorama finlandese delle arti applicate. Pittore anglo-belga, cofondatore del gruppo dei Venti con Van de Velde, poi entrato a far parte del gruppo dei pointillistes francesi, Finch conobbe la Finlandia grazie alla passione per le arti applicate che gli aveva instillato Van de Velde³²³, e vi si

³²⁰ Lettera di Rissanen a Denis, datata 1914, recto e verso, 4 pagine, conservata presso gli Archives Maurice Denis, Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye/Correspondance avec: Rissanen. Nell'archivio sono conservate altre due lettere spedite da Rissanen a Denis, nel novembre 1919 e nel giugno 1926.

³²¹ B. Marrey, *Revers d'un chef-d'œuvre - La naissance du théâtre des Champs-Élysées 1910-1922*, Picard, Paris 2007, p. 116

³²² Gli archivi del teatro, a gestione privata, non hanno conservato documentazione relativa alla sua decorazione.

³²³ J. M. Richards, *800 Years of Finnish Architecture*, David & Charles, Newton Abbot 1978, p. 117

trasferì a vivere portandovi la novità del divisionismo. Dagli anni Ottanta dell'Ottocento, infatti, Finch realizzava opere in ceramica che furono ammirate a Bruxelles dal giovane conte italo-svedese Louis Sparre. Sparre reclutò Finch come direttore artistico della sezione ceramica della società *Iris*. A Porvoo Finch introduce la decorazione semplice, le linee spoglie, la terra argillosa rossa locale, fino ad ottenere un cromatismo morbido che piaceva ai pittori per la freschezza del colore. Dal 1902, dopo il fallimento della *Iris*, Finch divenne professore di incisione all'Accademia di Helsinki – un corso presto soppresso per lo scarso interesse degli artisti per quella tecnica – e professore di ceramica alla Scuola di Arti decorative, attività che condurrà fino alla morte nel 1930, intervallata da vari viaggi all'estero, fra cui un soggiorno in Toscana e in Liguria nel 1908. A partire dal 1914 fece parte del gruppo dei Septem, fondato da Magnus Enckell.

Gallen-Kallela, Sparre e Finch, con l'appoggio di Edelfelt, sono dunque da considerare i pionieri e i fautori dell'interesse per le arti minori e le arti applicate in Finlandia, e Juho Rissanen è uno dei loro più prolifici seguaci, nella direzione dell'affresco.

IV. SCAMBI ITALO-FINLANDESI. LA FORTUNA ITALIANA DI AKSELI GALLEN-KALLELA ATTRAVERSO LE MOSTRE, 1902-1937

In questa ultima parte si tratterà delle esposizioni italiane a cui prese parte Akseli Gallen-Kallela, dal tentativo di partecipare alla I Biennale veneziana del 1895 fino alla mostra di Roma e Milano del 1937. L'argomento si propone come aspetto complementare al tema fin qui trattato dell'influenza dell'affresco italiano nella sua arte: è grazie agli affreschi per il padiglione finlandese all'Exposition Universelle di Parigi nel 1900 che Gallen-Kallela fu notato dagli artisti e dai critici italiani contemporanei, che gli offrirono una sezione personale alla Biennale di Venezia del 1914 dove era visibile un modello in scala della cupola affrescata del Padiglione.

Attraverso la ricerca d'archivio, l'analisi del materiale espositivo e le recensioni della stampa italiana (in particolare i periodici culturali *Emporium*, *L'Illustrazione italiana*, *Vita d'arte*, *Il Giornale d'Italia*), sono emerse alcune nuove partecipazioni all'espografia già nota dell'artista³²⁴. Nella Tavola riepilogativa sono riportate le opere esposte per ogni mostra, alcune certe, altre solo ipotizzate.

Sulla base di un confronto iconografico, si avanza infine un'ipotesi di lettura per un'opera dell'artista toscano Gianni Vagnetti conservata a Roma, che ha lasciato alla critica problemi interpretativi e di datazione. L'opera risulta simile in molti aspetti a *La madre di Lemminkäinen* di Gallen-Kallela esposta in Italia.

“[Gallen-Kallela]... senza contrasto il maggior artista
di cui oggidì possa vantarsi il suo paese”

Vittorio Pica, 1909³²⁵

La Biennale del 1895: due inediti su Edelfelt e Gallen-Kallela

Se sfogliamo il catalogo della I Biennale di Venezia del 1895, notiamo la presenza di numerosi artisti scandinavi, alcuni con ampie sezioni dedicate. Come ha

³²⁴ L'espografia di Gallen-Kallela a cui si fa riferimento è quella ricostruita nel catalogo della mostra *Akseli Gallen-Kallela*, a cura di J. Ilvas, *op. cit.*, pp. 342-375

³²⁵ V. Pica, “L'esposizione degli “Amatori e cultori di belle arti” in Roma – I. Gli stranieri”, in *Emporium*, n. 171, 1909, pp. 163-176, p. 176

scritto Gianna Piantoni in merito ai padiglioni svedesi: “i diversi comitati organizzatori svedesi alle biennali intendevano mettere in rilievo la specificità nazionale con la quali gli artisti svedesi si presentavano ... Tale specificità ‘nazionale’ non consisteva nel recupero di una tradizione culturale, ma nella identificazione con la propria terra nordica ed i suoi peculiari paesaggi”³²⁶. In questa I Biennale troviamo quasi al completo una generazione di svedesi, da Carl Larsson – apprezzatissimo e premiato nel 1905 con una medaglia d’oro – ad Anders Zorn, e diversi artisti norvegesi, tra cui Gerhard Munthe.

La Finlandia non ha partecipato alla I Biennale, ma da un documento inedito rinvenuto da chi scrive presso l’archivio della Biennale di Venezia – una bozza di elenco di artisti da invitare (fig. 45)³²⁷ - sappiamo che nella prima rosa dei nomi era presente il finlandese Albert Edelfelt. Edelfelt aveva lasciato da pochi anni Parigi dopo una permanenza di circa quindici anni, ed era forse ancora considerato un artista naturalizzato francese, e il suo nome nell’elenco testimonia del suo successo all’epoca in ambito internazionale. Possiamo ipotizzare che egli fosse conosciuto dagli organizzatori della Biennale, o che la sua presenza fosse stata suggerita dagli amici svedesi Larsson e Zorn. Ricordiamo anche il rapporto di reciproca stima che legava Edelfelt a Giovanni Boldini³²⁸, che a sua volta aveva conosciuto il pittore Robert Wilhelm Ekman, di cui abbiamo parlato nel I capitolo³²⁹. In ogni caso il documento ci attesta un primo cenno di apertura all’arte finlandese contemporanea, sebbene forse involontario.

È probabilmente da mettere in relazione a questa prima candidatura finlandese un’ulteriore inedito, una lettera di Akseli Gallen-Kallela (fig. 46), anch’essa ritrovata presso lo stesso archivio³³⁰, con la quale l’artista propone di inviare alla Biennale due

³²⁶ G. Piantoni, *L’arte svedese e il dibattito sullo “stile moderno” in Italia*, in *Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all’inizio del XX secolo*, a cura di G. Piantoni e B. Fredlund, Galleria Nazionale di Arte Moderna – Museo Boncompagni Ludovisi, Roma, 13.12.2002 – 9.2.2003, SACS, Roma 2002, pp. 23-29, p. 23

³²⁷ Il foglio manoscritto si trova presso ASAC - Archivi della Biennale di Venezia/Fondo storico/Scatole nere/n.1/Lavoro preliminare - bozza elenco artisti da invitare.

³²⁸ A. Kortelainen, *Niin kutsuttu sydämeni*, op. cit., pp. 396, 479, 709

³²⁹ A sua volta Ekman era probabilmente in contatto con De Nittis. *L’horizon inconnu: l’art en Finlande de 1870-1920*, a cura di R. Ojanperä, Musées de Strasbourg - Galerie de l’Ancienne Douane, Strasbourg, 18.6. - 12.9.1999, Musée National des Beaux-Arts, Lille, 8.10.1999 - 3.1.2000, Ateneum - Musée national des beaux-arts, Helsinki 1999, pag. 34

³³⁰ Lettera di Akseli Gallen-Kallela del 10.1.1895 da Berlino, ASAC - Archivi della Biennale di Venezia/Fondo storico/Serie Autografi, CA8, G-H, 2 pagine, recto e verso (fotocopie degli originali), senza busta e destinatario.

opere: *Ilmarinen che forgia il Sampo* e *Problème* (figg. 47 e 48). La lettera, scritta da Berlino dove Gallen-Kallela risiedeva da poche settimane per studiare grafica e incisione³³¹, è datata 10 gennaio 1895, tre mesi prima dell'apertura della mostra; la data indica un tentativo tardivo di prendere parte all'esposizione, se si considera che le conferme di partecipazione degli artisti erano in gran parte arrivate già nell'autunno del 1894. La prima opera proposta da Gallen-Kallela è identificabile nella versione *Ilmarinen forgia il Sampo* (fig. 47) conservata all'Ateneum di Helsinki, datata 1893, le cui dimensioni corrispondono a quelle indicate da Gallen-Kallela nella lettera. L'opera era stata già esposta a Helsinki, Berlino, Dresda e Monaco. Incoraggiato dalla richiesta di prestare le sue opere in queste città – ricordiamo che nel marzo del 1895 espone a Berlino con Munch, presso la Galleria Ugo Barroccio – probabilmente Gallen-Kallela tentò anche di presenziare alla mostra veneziana. La seconda opera, *Problème*, conosciuta anche con il nome *Symposium* (fig. 48), è un ritratto di gruppo del 1894 in cui si riconoscono Gallen-Kallela, i compositori Sibelius e Kajanus e il critico Oskar Merikanto alla fine di una serata bohemien allo storico Hotel Kämp di Helsinki. Entrambe le tele, conformemente al regolamento della I Biennale, erano opere nuove al pubblico italiano. Sappiamo che Gallen-Kallela, come Edelfelt, non fu incluso nella rosa dei nomi definitivi. Nei verbali preparatori della mostra non è stata rintracciata la motivazione delle scelte operate dalla commissione, ma possiamo ipotizzare un interesse ad accettare le sue opere, come fa supporre la nota apposta in calce alla lettera di Gallen-Kallela, 'mandare scheda di notificazione'. Si tratta di una scheda contenente i dati dell'artista e delle opere, che è stata presumibilmente richiesta a Gallen-Kallela dietro una manifestazione di interesse da parte della commissione. Due mesi dopo l'invio della lettera, la figlia di Gallen-Kallela, Marjatta, muore di difterite nella casa-atelier di Ruovesi che l'artista si stava costruendo nella Finlandia centrale. Forse, egli stesso rinunciò alla partecipazione alla Biennale. Certamente questi documenti apportano una nuova luce sull'attenzione degli artisti e dei critici italiani verso Albert Edelfelt, e l'interesse da parte di Gallen-Kallela a esporre in Italia ancor prima del suo viaggio del 1898. È utile ricordare in questa I Biennale la presenza delle opere di Filadelfo Simi, amico di Albert Edelfelt e il futuro maestro di affresco di Juho Rissanen a Stazzema.

³³¹ Gallen-Kallela aveva conosciuto in quei giorni a Berlino il Maestro Ferruccio Busoni, grazie al comune amico Adolf Paul. Busoni, ritratto da Boccioni del 1916 (opera oggi alla Galleria nazionale di arte moderna di Roma), aveva insegnato all'accademia musicale di Helsinki e vi aveva conosciuto la sua futura moglie Gerda Sjöstrand. Si era poi trasferito a Pietroburgo e Mosca.

La prima partecipazione italiana: la mostra della Società Amatori e Cultori del 1902

Le prime partecipazioni di Gallen-Kallela in mostre italiane – Roma, Firenze, Venezia – vedono l'esclusiva presenza di opere di grafica: xilografie, acqueforti, puntesecche, tecniche in cui Gallen-Kallela si era esercitato su consiglio degli amici Louis Sparre e Adolf Paul, in particolare durante i soggiorni berlinesi a partire dal 1895. L'interesse per le tecniche artistiche minori, come è stato già notato nel primo capitolo, è vivo in Europa per tutto l'Ottocento e al volgere del nuovo secolo si associa a una ricerca di arcaismo e sinteticità dello stile pittorico. La sperimentazione di nuove tecniche fu per Gallen-Kallela anche un motivo di distrazione dal dolore per la morte della figlia. Inoltre, attraverso le incisioni, Gallen-Kallela poté dedicarsi ad attività in quel momento più remunerative della pittura, quali la creazione di ex libris e l'illustrazione di testi letterari. In queste opere si nota come lo stile di Gallen-Kallela sia debitore della grafica simbolista del suo maestro di incisione, il tedesco Josef Sattler, molto apprezzato da artisti e intellettuali facenti capo alla rivista 'Pan' (a cui Gallen-Kallela ha contribuito mentre era a Berlino)³³².

Gallen-Kallela ha partecipato per la prima volta a una mostra italiana nel 1902, alla I esposizione del Bianco e Nero che si tenne a Roma tra l'aprile e il maggio di quell'anno, organizzata dalla Società amatori e cultori di Belle Arti³³³. Le mostre del Bianco e Nero avevano lo scopo di diffondere la conoscenza della grafica contemporanea, sostituendosi a una debolezza che avevano dimostrato le prime Biennali di Venezia, per le quali le sale del 'Bianco e Nero', come venivano chiamate, servivano da "riempitivi per sistemare i corridoi e le salette di passaggio inadeguate a contenere pitture e sculture"³³⁴.

Nella vasta mostra romana (1745 opere di grafica in totale) il nome di 'Axel Gallen' appare nella sezione russa (la Finlandia era ancora un Granducato della Russia) con 2 acqueforti, 5 xilografie e una punta secca (fig. 49). Gallen-Kallela sembra essere l'unico finlandese nel gruppo dei russi. Nella sezione 'Svezia, Norvegia e Danimarca' notiamo che sono stati invitati artisti del livello di Carl Larsson, Gerard Munthe e Edvard Munch, già presenti con ampie sezioni alla I Biennale nel 1895. Con Munch, Gallen-

³³² J. Gallen-Kallela-Sirén, *Axel Gallén and the Constructed Nation*, op. cit., p. 413, nota 9.

³³³ Il catalogo dell'esposizione, di difficile reperibilità, è stato riprodotto per intero da Emanuele Bardazzi in *"Bianco e Nero" alle Esposizioni degli Amatori e Cultori 1902-1909*, Galleria Campo de' Fiori, Roma 2001

³³⁴ *Ibidem*, p.6

Kallela esporrà nuovamente nel 1909 alla mostra Amatori e cultori di Roma e nel 1910 alla IX Biennale.

Seguendo le indicazioni, purtroppo generiche, del catalogo della mostra, vediamo una certa varietà nelle tecniche incisorie: *ex libris* in acquaforte, cinque incisioni in legno (non vengono specificati i titoli), l'opera *Precipizio* in acquaforte e acquatinta, *Studio di donna* in puntasecca. Possiamo individuare *Precipizio* con l'incisione oggi conosciuta come *Musica primitiva* (fig. 50.1), mentre per le altre opere possiamo solo tentare di avanzare ipotesi basate sui dati tecnici, la data e il soggetto. È probabile, per esempio, che Gallen-Kallela abbia esposto i primi *ex libris* realizzati e tra i più riusciti, come quelli per il professor Tikkanen e per Filip, fratello dell'artista e farmacista (fig. 50.2 e 50.3)³³⁵. E che tra le xilografie, ben cinque, vi fosse la *Difesa del Sampo*, da un brano del *Kalevala*, e la drammatica *Ispirazione* (fig. 51), stilisticamente vicina alla grafica cambellottiana. Lo *Studio di donna* in puntasecca è forse un bozzetto che ritrae la moglie dell'artista Mary Slöör, poiché l'unico ritratto femminile ritoccato con questa tecnica insolita per Gallen-Kallela.

La mostra di Bianco e Nero ebbe una vasta risonanza europea, con successo di pubblico e di vendite; la rivista inglese *The Studio* le dedicò un numero monografico speciale. La sezione *Modern etching and engraving in Finland* fu scritta non a caso da Louis Sparre. L'articolo era corredato da diverse illustrazioni di incisioni in varie tecniche, a opera dello svedese Zorn, considerato dai finlandesi come un maestro in questa tecnica, insieme al pioniere Westerholm, e dei finlandesi Sparre, Gallén (Gallen-Kallela), Edelfelt, Ellen Thesleff e la giovane Hilda Flodin³³⁶. Le opere furono ben accolte anche dalla critica italiana, vi è motivo di credere, poiché nuovamente egli espose grafica alle prime due biennali veneziane a cui partecipò (nel 1909 e nel 1910).

Vittorio Pica e Gallen-Kallela

Non sappiamo chi sia stato il promotore della prima partecipazione italiana di Gallen-Kallela a questa mostra del 1902, ma si può tentare di seguire la strada della

³³⁵ Le opere di grafica di Gallen-Kallela conservate presso il Museo Ateneum di Helsinki sono reperibili sul sito del museo <http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?action=gen&lang=en>

³³⁶ L. Sparre, "Modern etching and engraving in Finland", in *Modern etching and engraving*, a cura di Ch. Holme, The Studio publications, special summer number, Londra 1902, s.p. con riproduzioni.

critica d'arte italiana più attenta e aggiornata sugli artisti nordici di quel periodo, in particolare Vittorio Pica. È noto l'interesse di Pica per gli artisti scandinavi e la sua attività di promozione delle loro opere in Italia: egli si interessò all'arte di Carl Larsson, che conobbe personalmente a Parigi, e Anders Zorn. Quest'ultimo in particolare era il più noto artista scandinavo in Europa, prima dell'arrivo di Munch, e aveva raggiunto il successo a Londra negli anni Ottanta grazie agli acquerelli e alle incisioni, per poi affermarsi a Parigi negli anni Novanta. In Italia aveva partecipato a tutte le Biennali, a partire dal 1895, e Pica aveva nella sua collezione due acqueforti di Zorn, *Il ritratto di Frau Olga Bratt* e il ritratto di *Paul Verlaine*³³⁷. Zorn fu più volte elogiato dal critico, che in qualità di Commissario Speciale per l'Arte Straniera lo invitò alla mostra del cinquantenario dell'Unità d'Italia, dedicandogli una sezione personale insieme a Larsson e Fjaestad³³⁸. Zorn sembra dunque essere una figura chiave per l'ingresso degli artisti finlandesi nel panorama artistico contemporaneo in Italia: fu in contatto con tutta la generazione di artisti finlandesi che studiarono con lui a Parigi negli anni Ottanta e Novanta, apprese ad alcuni di loro la tecnica dell'intaglio; con il conte Louis Sparre e Gallen-Kallela aveva in progetto l'apertura di una scuola di incisione finlandese. Sebbene molto diversi stilisticamente – Zorn un impressionista svedese, Gallen-Kallela un narratore dell'epopea finlandese in stile Jugend – i due si incontrarono e sostennero diverse volte nel loro cammino artistico. Zorn fu dunque per gli artisti finlandesi e scandinavi in generale in Italia quello che Edelfelt rappresentò per la generazione precedente in Francia: una porta di ingresso, un incoraggiamento, l'inizio del riconoscimento di una scuola nazionale.

Torniamo alla figura di Vittorio Pica: in studi quali *L'arte mondiale a Roma nel 1911*³³⁹ e *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*³⁴⁰ Pica elogia gli artisti svedesi alla I Biennale del 1895, puntando tutto il suo entusiasmo sulla nuova scuola artistica genuina e autentica, quasi un elogio del primitivismo: “Nel 1895, alla prima delle fortunate mostre internazionali di Venezia, che procurò una serie tanto gustosa ed esaltante di rivelazioni estetiche al pubblico italiano, ignaro in gran parte fin'allora di ciò che di nuovo, di ardito e di originale erasi tentato, nell'ultimo ventennio, dagli artisti

³³⁷ Le notizie sui rapporti tra Pica e gli artisti svedesi sono riportate in “*Un'affettuosa stretta di mano*”. *L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini*, a cura di M. Lorandi, viennepierre edizioni, Monza 1994, p. 99; p. 229 nota 2; p. 286.

³³⁸ G. Piantoni, *Nell'ideale città dell'arte...*, in *Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 4.6.-15.7.1980, De Luca, Roma 1980, p. 80

³³⁹ V. Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Arti Grafiche, Bergamo 1913

³⁴⁰ V. Pica, *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*, ed. Bestetti e Tumminelli, Milano 1915

stranieri, il gruppo di pittori che, portando una nota affatto inattesa, suscitò forse il maggiore interesse e le più vive simpatie fu quello degli Scandinavi. Eglino vi apparvero non già degli artisti cerebrali, come gli Inglesi, che alla medesima mostra ottennero per ragioni del tutto opposte un successo non meno grande, ma soltanto degli osservatori semplici e sinceri della natura. Eglino difatti hanno la rara fortuna di non possedere tradizioni classiche, di essere quasi completamente nuovi all'arte e di avere quindi potuto profittare di tutti i vantaggi di una visione esatta ed ingenua del vero, senza aver dovuto prima, con troppo dolorosa fatica, emanciparsi dalla terribile rete in cui l'insegnamento accademico suole avvincere anche gli ingegni artistici più vivaci e ribelli”³⁴¹. Vi è in queste parole un'eco del gusto per il primitivismo di matrice francese di fine secolo (Gauguin, Denis, Matisse) per il quale gli artisti tentano di liberarsi da secoli di tradizione estetica veicolata dalle accademie per arrivare alle origini della creazione artistica e a una nuova libertà espressiva. In modo forse un po' insistito, Pica considera gli artisti scandinavi – danesi, svedesi e norvegesi, egli non cita la scuola finlandese – come dei talentuosi giovani ‘innocenti’ che portano nuova linfa al vecchio panorama dell'arte contemporanea, e rivela nelle sue parole quasi un piacere esotico nello scoprire terre dove secoli di tradizione artistica non hanno ancora contaminato la produzione più recente: “certo è che ogni volta che, a Venezia od all'estero, io sono entrato in una sala d'esposizione, in cui trovasi raccolta una collezione di quadri scandinavi, mi sono sentito subito conquiso dal singolare fascino che ne emanava, tanto che non avrei mai voluto distaccare gli occhi da essi e, al cospetto della loro profonda schiettezza di visione e di sentimento, dimenticavo di colpo le magnificate opere dei più gloriosi e sapienti virtuosi della tavolozza francesi o tedeschi, inglesi o americani”³⁴². Altri critici avevano sottolineato nell'arte scandinava la scoperta di un “popolo nuovo”³⁴³. Questa visione, è ovvio, non risponde al vero: la Scandinavia è stata artisticamente attiva, in tutti i suoi paesi, per secoli, sebbene di una cultura derivata, soprattutto dalla Germania, la Francia e la Russia. Pica ne loda in questo contesto una certa genuinità di linguaggio che trova la sua forza nella specificità di culture ai margini dell'Europa. In quest'ottica egli si conferma una figura imprescindibile per gli studi sull'arte straniera in Italia tra Ottocento e Novecento, poiché è forse il primo critico

³⁴¹ *Ibidem*, pp. 27 e 331

³⁴² *Ibidem*, p. 333

³⁴³ G. Piantoni, *L'arte svedese e il dibattito sullo “stile moderno” in Italia*, in *Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo*, a cura di G. Piantoni e B. Fredlund, Galleria Nazionale di Arte Moderna – Museo Boncompagni Ludovisi, Roma, 13.12.2002 – 9.2.2003, SACS, Roma 2002, p. 25

d'arte italiano a citare e lodare Gallen-Kallela in una rivista italiana. Recensendo in diversi articoli l'Exposition Universelle al Grand Palais di Parigi nel 1900, Pica parla degli artisti finlandesi, e cita Gallen-Kallela come il più vigoroso e caratteristico tra essi, sottolineando l'impetuosa rudezza delle opere kalevaliane³⁴⁴, lodata anche per la scultura finlandese, che liberatasi del classicismo thorvaldseniano (Pica si riferisce allo scultore Johannes Takanen, a Roma dal 1873) ha recuperato la rudezza di concezione e fattura che le conferiscono però efficacia espressiva e drammatica, come si vede nelle opere di Stigell, Vikström e Halonen³⁴⁵.

Pica era inoltre fine conoscitore del panorama artistico russo più aggiornato; aveva visitato la prima grande mostra di arte russa in occidente, organizzata da Diaghilev al Salon d'Automne a Parigi nel 1906³⁴⁶, forse già quella degli artisti russi e finlandesi a San Pietroburgo nel 1898³⁴⁷. In questa ultima data, la sezione finlandese era dominata dalle opere di Albert Edelfelt e Akseli Gallen-Kallela³⁴⁸. La rivista fondata da Diaghilev, *Mir iskusstva* ('Il mondo dell'arte', che uscì dal 1899 al 1904), dedicò ad Akseli Gallen-Kallela, Edelfelt e ai pittori della loro generazione diversi ampi contributi³⁴⁹. Naturalmente, a completare la vasta mappa dell'arte scandinava e russa nota a Pica, si aggiunge la conoscenza della grafica, come attestano le recensioni delle opere di Edvard Munch nel 1905 per il *Mercure de France*³⁵⁰ e lo studio *Atlante dell'incisione moderna* del 1928. In questo secondo lavoro sono citati Larsson, Zorn, Munch e per la Finlandia Lennart Segerstrale, Eric Vasström e nell'incisione su legno Ellen Thesleff, "artista di fine e squisita sensibilità"³⁵¹, una tecnica che ella aveva appreso a Firenze con Gallen-Kallela nel 1898.

³⁴⁴ V. Pica, *La pittura all'Esposizione di Parigi -III. Gli Stati Uniti, l'Inghilterra, la Scandinavia e la Russia*, n. 74, 1901. Gli artisti finlandesi, tra cui Gallen-Kallela, sono citati alle pagg. 108-09; *La difesa del Sampo* di Gallen-Kallela è riprodotto a pag. 107 (si veda fig. 52).

³⁴⁵ Vittorio Pica in *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*, casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, 1915 Milano, p.183; si veda inoltre: A. Cambedda, *L'informazione sull'arte straniera in Italia nella critica di Vittorio Pica*, nel cat. mostra Roma 1911, op. cit.

³⁴⁶ *Salon d'Automne. Exposition de l'art russe*, Paris 1906. Pica ne parla in: V. Pica, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Arti Grafiche, Bergamo 1913, p. CXXI-CXXVIII (1912).

³⁴⁷ Per questa mostra si veda: *The age of Diaghilev: in celebration of the tercentenary of St. Petersburg (2003)*, a cura di Y. Petrova, Palace Editions, San Pietroburgo 2001

³⁴⁸ V. Petrov, *Russian Art Nouveau. The World of Art and Diaghilev's painters*, Parkstone Press, Bournemouth 1997, p. 16.

³⁴⁹ *Mir iskusstva* [Il mondo dell'arte], n. 7-8, 1899, pp. 107-128; n. 13-24, 1900, pp. 49-60; n.1, 1904, pp. 41-64.

³⁵⁰ V. Pica, "Trois artistes d'exception – Aubrey Beardsley, James Ensor, Edouard Munch", in *Mercure de France*, 15.8.1905, tome 56, n. 196, pp. 517-530

³⁵¹ V. Pica – A. Del Massa, *Atlante dell'incisione moderna*, Rinascimento del libro, Firenze 1928, p.74. Del Massa si è occupato di redigere le sezioni di ogni singola nazione.

Diversi anni dopo, recensendo la mostra romana del Bianco e Nero su *Emporium* del 1902, Pica scrive sugli artisti dell'estremo Settentrione e tra essi nomina gli ex libris "così strani eppur così concettosi del finlandese Axel Gallen"³⁵². L'artista era già apparso sulle pagine di *Emporium* illustrando l'articolo di Pica sulla pittura scandinava e russa all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 con la *Difesa del Sampo*, "violenta e impressionante per la stessa sua impressionante rudezza"³⁵³(fig. 52).

Gallen-Kallela aveva raggiunto una certa fama con gli affreschi del Padiglione finlandese, sopra citato, all'Exposition Universelle parigina del 1900, e aveva esposto l'anno successivo alla mostra della Secessione Viennese con la grafica *Joukahainen in agguato*. Un lungo articolo su di lui viene scritto nella rivista *Ver Sacrum* di quell'anno dall'amico Johannes Öhqvist. Queste partecipazioni internazionali potevano aver fatto incontrare personalmente Pica e Gallen-Kallela, o comunque aver sollevato la curiosità del critico italiano.

Il carteggio inedito fra Estlander e Pica

È opportuno portare qui all'attenzione un breve scambio epistolare di Pica con il professore di estetica e letteratura Carl Gustaf Estlander (su Estlander si veda il capitolo II). Le lettere, a quanto risulta inedite, sono scritte in francese e documentano un breve scambio di idee sulla letteratura francese, su cui entrambi gli studiosi avevano pubblicato dei saggi. Nella prima lettera del 27 agosto 1890³⁵⁴ (fig. 53), Pica scrive da Napoli per ringraziare Estlander che aveva espresso la volontà di citare i suoi studi nella rivista finlandese di lingua svedese 'Finsk Tidskrift', fondata dallo stesso Estlander. Con la sua consueta apertura metodologica, Pica risponde a un'osservazione di Estlander sulla differenza fra i loro approcci all'arte: "Oui, monsieur, je vois bien que nos opinions esthétiques sont bien loin de se ressembler: vous demandez [...] aux œuvres d'art qu'elles soient inspirées par un haut idéal moral et puissent aider au progrès et à la spirituelle amélioration de l'humanité [...]. Moi au contraire je ne demande aux œuvres d'art que des esquisses aux intenses émotions esthétiques, que des

³⁵² V. Pica, "L'Esposizione di Bianco e Nero a Roma", *Emporium*, n. 91, 1902, pp. 23-44; Gallen-Kallela appare citato a p. 32.

³⁵³ V. Pica, "La pittura all'Esposizione di Parigi", in *Emporium*, n. 74, 1901, pp. 95-110, p. 107 e p. 109.

³⁵⁴ Archivi delle lettere presso la Società Svedese di Letteratura in Finlandia - Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsinki/ Coll. Estlander SLS 252.6/lettera di Vittorio Pica a Carl Gustaf Estlander da Napoli, del 27 agosto 1890, 2 fogli, recto e verso.

reproductions sincères de la complexe existence moderne [...] Et bien! que veut dire ça? Cela prouve seulement qu'il y a bien des formes diverses d'esprit et qu'entre nous il y a une différence de construction cérébrale [...]". Estlander aveva pubblicato nel 1891 uno studio piuttosto critico su Zola e il naturalismo, *Naturalisme enligt Zola* (Il Naturalismo secondo Zola), in cui esprime la sua disapprovazione per il positivismo, che non lascia posto alcuno per l'ideale³⁵⁵. Pica conclude la lettera chiedendo a Estlander di inviargli il suo studio sui poeti francesi moderni, e in cambio gli farà avere i suoi recenti scritti sui 'moderni bizantini' (Mallarmé, Verlaine, Villiers de l'Isle d'Adam). Nella lettera successiva, Pica si dispiace di non poter leggere il contributo sulla poesia francese di Estlander, che avrebbe voluto utilizzare per il suo studio sui poeti parnassiani, poiché scritto in svedese³⁵⁶. Nell'ultima lettera, datata 30 aprile 1891, da Torino Pica ringrazia Estlander per aver infine recensito i suoi studi sulla poesia francese nella rivista 'Finsk Tidskrift', e dispiacendosi ancora di non poter leggere lo svedese, gli promette di inviargli il suo studio su Mallarmé quando sarà a Parigi³⁵⁷.

In questo breve scambio epistolare non si parla di arte visiva, ma è interessante riportarne l'esistenza per riflettere sull'aggiornamento di entrambi gli studiosi sul panorama letterario internazionale, e forse anche pittorico. L'attenzione che Estlander rivolge a Pica ha permesso forse a quest'ultimo di rimarcare da quel momento la presenza di artisti finlandesi nelle mostre visitate all'estero, e in particolare di Gallen-Kallela, il più noto al di fuori dei confini nazionali.

Il comitato per le celebrazioni in onore di Vittorio Pica: un inedito

Torniamo alla I esposizione del Bianco e Nero a Roma del 1902, dove notiamo la presenza di numerose opere di Alberto Martini, l'artista italiano di cui Pica

³⁵⁵ R. Rossi, *Le naturalisme finlandais. Une conception entropique du quotidien*, SKS, Helsinki 2007, pp.44-45

³⁵⁶ Archivi delle lettere presso la Società Svedese di Letteratura in Finlandia - Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsinki/ Coll. Estlander SLS 252.6/lettera di Vittorio Pica a Carl Gustaf Estlander da Napoli, del 22 settembre 1890, 2 fogli recto-verso; nell'archivio di Helsinki è conservata infine una terza lettera, di Pica a Estlander, scritta da Torino il 30 aprile 1891, 1 foglio, fronte.

³⁵⁷ Archivi delle lettere presso la Società Svedese di Letteratura in Finlandia - Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsinki/ Coll. Estlander SLS 252.6/lettera di Vittorio Pica a Carl Gustaf Estlander da Torino, del 30 aprile 1891, 1 foglio, fronte. Lo studio su Mallarmé, anticipato in una prima pubblicazione sulla Gazzetta letteraria del 1886, sarà tradotto in francese nel 1891. Si veda: V. Pica, *Votre fidèle ami de Naples: lettres a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di N. Ruggiero, Guida editore, Napoli 2004, p. 9

apprezzava la fantasia della grafica simbolista e ‘surrealista’. Esiste uno scritto di Martini conservato presso l’Archivio nazionale di Helsinki, attestante la conoscenza, e presumibilmente personale l’amicizia, tra Vittorio Pica, Alberto Martini e Gallen-Kallela. Si tratta di un invito che Alberto Martini invia il 12 luglio 1927 a Gallen-Kallela a Helsinki, invitandolo a partecipare al Comitato per le celebrazioni in onore di Vittorio Pica. In questa breve lettera manoscritta, Martini si rivolge a Gallen-Kallela in francese (fig. 54): “Cher Monsieur et cher confrère, je vous prie de répondre le plus tôt possible à la lettre circulaire que j’ai l’honneur de vous adresser, envoyant votre adhésion au Comité (rue S. Andrea. 8. Milano) afin que je puisse mettre votre nom dans le Comité d’honneur pour honorer Vittorio Pica. Salutations distinguées. Alberto Martini 12.7.27”³⁵⁸. Alla lettera è allegato uno stampato in italiano che invita ogni artista che ha partecipato alle Biennali veneziane durante la segreteria di Pica a donare un’opera, al fine di creare una collezione da vendere all’asta e con il ricavato finanziare le celebrazioni. Il comitato fu composto dai pittori Carlo Carrà, Giuseppe Carozzi e Anselmo Bucci, dal giornalista e scrittore Raffaele Calzini³⁵⁹ e dallo stesso Martini. L’esposizione-asta, accompagnata da un bel catalogo illustrato³⁶⁰, ebbe luogo presso la Galleria Scopinich di Milano nel febbraio 1928. Sfogliando il catalogo colpisce la quantità e la qualità delle opere raccolte da Martini, circa 325 pezzi tra pitture, grafica, sculture di artisti di tutto il mondo, tra cui però non appare il nome di Gallen-Kallela³⁶¹.

Ricordiamo che Alberto Martini era stato in Germania a studiare grafica, e aveva apprezzato in particolare le opere del tedesco Josef Sattler, maestro di Gallen-Kallela durante i mesi berlinesi. Attraverso gli ambienti tedeschi, o forse a questa prima mostra di ‘Bianco e Nero’ a Roma del 1902, Martini e Pica hanno potuto conoscere Gallen-Kallela e dare inizio a un rapporto di amicizia. Pica, sappiamo dai suoi scritti, ha seguito Gallen-Kallela nelle mostre europee, e forse grazie alla sua iniziativa si è realizzata la mostra personale di Gallen-Kallela alla Biennale del 1914.

³⁵⁸ Lettera di Alberto Martini a Gallen-Kallela del 12.7.1927, Collezione Akseli Gallen-Kallela, Kansallikirjasto – Rauhankatu, VAY3595

³⁵⁹ Scrittore e giornalista milanese, inviato speciale del Corriere della Sera, ha collaborato alla rivista *Emporium*. Autore del romanzo biografico *Segantini- romanzo della montagna*, premiato col premio Viareggio 1934, ha scritto di vari argomenti artistici, principalmente su Fattori e i Macchiaioli.

³⁶⁰ A. Martini, *Omaggio a Vittorio Pica. Raccolta Internazionale d’Arte offerta dagli Autori in omaggio a Vittorio Pica*, vendita all’asta presso la Galleria Scopinich, Milano 1928

³⁶¹ Una possibile risposta di Gallen-Kallela a Martini non è stata trovata negli archivi Martini conservati presso la Pinacoteca di Oderzo (Saronno). Ringrazio la d.ssa Paola Bonifacio per l’assistenza alla ricerca.

La Biennale del 1909

Nella seconda Biennale di Venezia (1897), nella terza (1899) e nella settima (1907) appare una ricca rappresentanza di artisti norvegesi, il gruppo fino ad allora più cospicuo dell'intera penisola scandinava. Solo all'ottava edizione della Biennale, nel 1909, Gallen-Kallela viene invitato a rappresentare la Finlandia³⁶². Lo avevano preceduto la pittrice Elin Danielson Gambogi³⁶³, naturalizzata italiana, e lo scultore Ville Vallgren, erroneamente considerato svedese nel catalogo della V esposizione (1903).

Quell'anno Gallen-Kallela espone ancora a Venezia, ma un'unica grafica, *L'arciere*, probabilmente l'incisione che oggi si ricorda con il titolo *La vendetta di Joukahainen*, 1903, in collezione Ateneum di Helsinki (fig. 55). L'immagine illustra il sesto runo del *Kalevala*: Joukahainen, fratello della bella Aino, dopo aver perso una sfida in una gara di canti magici e di spada con il vecchio Väinämöinen, gli promette la sorella Aino in sposa. Aino, venuta a sapere della promessa, si suicida pur di non dover perdere la sua innocenza e la sua libertà per un vecchio (si veda anche la fig. 25). Joukahainen si prepara allora, come si vede nell'incisione, a vendicare la morte della sorella preparandosi a uccidere Väinämöinen. La madre tenta di fermarlo, ricordandogli la grande stirpe da cui proviene il vecchio, ma dopo un momento di esitazione, Joukahainen scaglia la sua freccia, mancando il bersaglio. L'opera è forse stata esposta alla mostra della Secessione a Vienna nel 1904 con il titolo *L'agguato di Joukahainen*³⁶⁴.

Dopo Venezia, Gallen-Kallela espone nuovamente due acqueforti nella mostra della Società Amatori e cultori di Roma di quell'anno 1909³⁶⁵, nella sezione Bianco e Nero (fig. 56), a cui parteciparono anche Carl Larsson, Anders Zorn e Edvard Munch. Gallen-Kallela presenta due acqueforti: *L'orso* e *Il bivacco*.

³⁶² L'elenco delle opere esposte da Gallen-Kallela alle Biennali è online all'indirizzo: http://mostramostre.labiennale.org/scheda_artista.cfm?artID=4520

³⁶³ Elin Danielson Gambogi espone nel 1899 e nel 1914 alla Biennale di Venezia e alla mostra della Società Amatori e Cultori di Roma. A Roma ancora nel 1915.

³⁶⁴ Porto l'attenzione all'interessante accostamento iconografico con l'opera di Cormon *La chasse*, suggerito da Thérèse Burollet nel catalogo della mostra *Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905*, a cura di H. Westergaard et al., Musée du Petit Palais, 21.2. - 17.5.1987, Association Française d'Action Artistique, Paris 1987, p. 23.

³⁶⁵ E. Bardazzi, "Bianco e Nero" alle Esposizioni degli Amatori e Cultori 1902-1909, op. cit., p. 7; *Catalogo della Esposizione internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma*, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma 1909, p. 57

L'orso è tratta dal romanzo *I sette fratelli* di Alexis Kivi (1834-1872), scritto nel 1870, il primo romanzo popolare in lingua finlandese (in realtà in dialetto locale) nonché il primo romanzo illustrato. La storia narra di sette fratelli, sette orfani che rappresentano altrettante tipologie dell'anima finnica, che imparano a sopravvivere nei boschi attraverso diverse prove, un romanzo a lieto fine che fu però oggetto di critiche per la rudezza con cui i finlandesi venivano ritratti. Il progetto di illustrare il romanzo, amato da Gallen-Kallela, prese corpo negli anni Novanta, vent'anni dopo la prima pubblicazione, e rappresenta la prima prova dell'artista in questo campo. L'opera illustrata vide la luce nel 1908, e nel 1941 in traduzione italiana a opera di Paolo Emilio Pavolini per la Utet, un'impresa durata vent'anni.

L'acquaforte *Bivonac*, in ungherese il bivacco militare, allude nel titolo al periodo trascorso da Gallen-Kallela in Ungheria nel 1908, partecipando a una fortunata mostra di incisioni a Budapest, che fu vista da più di 100.000 visitatori. L'opera è probabilmente rintracciabile nell'incisione del 1906 oggi conosciuta come *Un racconto al fuoco del bivacco*, Ateneum, anch'essa pensata per illustrare *I sette fratelli* di Kivi tra il 1906 e il 1907.

Vittorio Pica cita nuovamente Gallen-Kallela nella recensione della mostra romana su *Emporium*. Pica lo appella “senza contrasto il maggior artista di cui oggi possa vantarsi il suo paese”³⁶⁶; curiosamente si tratta però dell'anno in cui la presenza di Gallen-Kallela in Italia fu più deludente. Si trattava della prima partecipazione alla Biennale di Venezia, e compresa la mostra di Roma, egli aveva esposto in totale tre opere di grafica, e nessuna recente. Si trattò infatti di un periodo in cui l'interesse di Gallen-Kallela per la grafica stava diminuendo; le sue partecipazioni alle mostre avvennero in sedi espositive minori – eccetto una presenza alla mostra della Die Brücke – e con opere di anni addietro. Pica era però memore delle opere viste in passato: nel 1908, l'anno di una fortunata partecipazione della Finlandia al Salon d'Automne di Parigi, scrivendo su *Emporium* un lungo articolo sull'artista russo Konstantin Somoff, parla della scuola di pittura a carattere nazionalista e paragona lo stile del giovane Nikolai Rohrich, per i “pannelli di spiccato carattere decorativo, basse di tono e di contenuta violenza cromatica, dal sommario disegno stilizzato e di un'invenzione

³⁶⁶ V. Pica, “L'esposizione degli “Amatori e cultori di belle arti” in Roma – I. Gli stranieri”, in *Emporium*, n. 171, 1909, pp. 163-176, p. 176

epicamente fantasiosa, che l'avvicina, sotto un certo aspetto, al finlandese Axel Gallen”³⁶⁷.

Scrittori italiani e finlandesi

Per una significativa coincidenza, in quell'anno 1909 fu pubblicata a Firenze la prima traduzione italiana del *Kalevala*, a opera di Iginio Cocchi (1827-1913), docente di paleontologia che era rimasto affascinato dalla terra e dalla cultura finlandesi, dopo un viaggio compiuto in quei luoghi nel 1902. L'anno dopo apparve la più nota traduzione di Paolo Emilio Pavolini, ordinario di sanscrito e civiltà dell'antica India presso l'Università di Firenze. Il linguista e sanscritista toscano ebbe un personale interesse per la lingua finlandese, e ricca è la corrispondenza con scrittori e studiosi di quell'area nordica³⁶⁸. Il *Kalevala* aveva avuto diverse edizioni internazionali ed era noto ai più grazie anche alle citazioni inserite nel libro di Madame Blavatsky *Dottrine segrete*, la bibbia dei Teosofi, del 1888, che ha contribuito a dare alla cultura arcaica nordica un potere esoterico ancora intatto³⁶⁹. Nell'introduzione alla I edizione italiana, Pavolini scrive di aver cominciato a lavorare alla traduzione del *Kalevala* dal gennaio 1903. Il Re gli finanziò un soggiorno in Finlandia nell'estate del 1904 e il Ministro della Pubblica Istruzione un sussidio d'incoraggiamento. Pavolini accenna nell'introduzione ad 'Akseli Gallén-Kallela', "il cui magico pennello ha fissato in tratti imperituri i tipi e i paesaggi del *Kalevala*, permise che dei tesori dell'arte sua mi giovassi liberamente ad abbellire il volume”³⁷⁰. Tra i ritratti esposti da Gallen-Kallela alla Biennale di Venezia del 1914 vi è quello del glottologo Eemil Setälä (si veda la Tavola riepilogativa delle opere presentate in mostre italiane), professore di lingua e letteratura finlandese e politico, con cui Pavolini era in ottimi rapporti e che aveva conosciuto a Roma al Congresso degli Orientalisti del 1899. I primi versi kalevaliani tradotti da Pavolini furono oggetto

³⁶⁷ V. Pica, "Artisti contemporanei – Konstantin Somoff", in *Emporium*, n. 159, 1908, pp. 165-182, p. 170

³⁶⁸ Nell'archivio delle lettere della Società di letteratura finlandese, sono conservate alcune lettere di Paolo Emilio Pavolini a Juhani Aho. Sappiamo inoltre che Pavolini conosceva il collezionista Aspelin-Haapkylä, incontrato a Firenze nel 1905 (Lettere di artisti vari presso l'Archivio delle lettere della Società di Letteratura Finlandese - Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), Helsinki/collezione K 248/coll. Aspelin-Haapkylä A469, taccuino n. 6937, p. 121). L'interesse per l'epopea del *Kalevala* era diffuso in Nord Europa, in particolare in Russia, in Gran Bretagna e in Francia.

³⁶⁹ S. Sarajas-Korte, *Le sentiment mystique chez Axel Gallén, peintre du Kalevala*, op. cit., p. 121

³⁷⁰ La prefazione di Pavolini e la traduzione italiana integrale del *Kalevala* sono online al sito: <http://www.bifrost.it/FINNI/Fonti/Kalevala-E.html>

dell'incontro con Setälä a Roma, e ricevettero lodi da Pascoli e da Fogazzaro³⁷¹. Fogazzaro aveva tradotto nel 1874 alcuni passi del *Kalevala* per l'Accademia di Vicenza, e fu a sua volta tradotto in Finlandia in lingua svedese nel 1891³⁷². Le relazioni tra scrittori e traduttori italiani e finlandesi sono state in alcuni casi molto strette: si ricordi la figura di Aline Pipping, la traduttrice che esportò la poesia italiana in Finlandia. Tra gli autori tradotti in lingua svedese, ancora la lingua ufficiale all'epoca, vi sono D'Annunzio, Pascoli e Carducci; quest'ultimo aveva tradotto invece le rime del poeta nazionale finlandese Runeberg, forse attraverso la versione francese o tedesca³⁷³, e fu insignito nel 1906 del premio Nobel per la letteratura, grazie anche alla traduzione svedese della Pipping che ha certamente contribuito a farlo conoscere al di là del Baltico³⁷⁴.

La traduzione pavoliniana del *Kalevala* apparve presso l'editore Remo Sandron di Palermo, nella collana Biblioteca dei Popoli, allora diretta da Giovanni Pascoli, e nel 1912 seguì la prima di due traduzioni in prosa: *Kalevala: Epopea nazionale finlandese*, a cura di Francesco Di Silvestri Falconieri (la seconda nel 1988). La traduzione di Pavolini fu – ed è ancora oggi – la più apprezzata dagli stessi finlandesi.

La Biennale del 1910

Nel 1910 Gallen-Kallela partecipa nuovamente alla Biennale di Venezia. La IX edizione venne anticipata di un anno per non sovrapporsi alle celebrazioni del Cinquantenario dell'Unità d'Italia, a Roma nel 1911. A queste manifestazioni romane Gallen-Kallela non sarà presente; sono note le difficoltà avute da Vittorio Pica, commissario per l'arte straniera, a far partecipare molti degli artisti da lui ambiti, sopra tutti gli stessi impressionisti³⁷⁵. Pica riuscì però a riservare in quell'occasione una mostra personale a Carl Larsson e Anders Zorn, e su *Emporium* di giugno dedica uno

³⁷¹ F. E. Mirabella racconta il viaggio di Pavolini in Carelia con Setälä, per ascoltare i cantori di rune del "Kalevala. Viaggio estivo di Paolo Emilio Pavolini nella Carelia dei Canti", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 12, 2000, pp. 30-36

³⁷² R. Wis, *Terra boreale*, WSOY, Helsinki 1969, p. 139-140

³⁷³ *Ibidem*, p. 123

³⁷⁴ Tra le varie raccolte di liriche tradotte dalla Pipping ricordiamo il volume *Nyare italiensk lyrik: en samling skaldeporträtt och öfversättning* [Nuova poesia italiana: una raccolta di ritratti di poeti e loro traduzioni], Förlagsaktiebolaget Helios, Helsingfors 1906

³⁷⁵ G. Piantoni, *Nell'ideale città dell'arte...*, op. cit., p. 80. Si veda anche: A. Cambedda, *L'informazione sull'arte straniera in Italia nella critica di Vittorio Pica*, in *Roma 1911*, op. cit., p. 94 nota 3

studio alla fioritura delle arti decorative in Svezia, considerando anche la produzione dei paesi limitrofi³⁷⁶. Scrive: “Nell’odierna sempre più importante, più varia e più brillante rifioritura dei rami molteplici dell’arte applicata all’industria, i popoli scandinavi, mercé l’originalità dell’inventiva, il sicuro buongusto ed il pertinace e sagace senso di organizzazione di musei, di scuole, di officine e di società smerciatrici dei prodotti ottenuti a forza di cure particolari non soltanto di ordine pratico ma anche di carattere estetico, hanno saputo conquistare tale posto d’onore da potere a buon diritto essere additati ad esempio agli altri popoli e da poter essere presi a modello”. L’articolo è un elogio alle arti applicate svedesi, e in particolare al lavoro di Larsson e dei coniugi Boberg³⁷⁷, artisti apprezzati dal Pica in varie occasioni.

Nel catalogo della IX Biennale di Venezia, Gallen-Kallela viene indicato stavolta come artista russo. Nuovamente presenta delle incisioni: 5 acqueforti e 1 xilografia. Cerchiamo di identificarle: *Il bivacco*, di cui abbiamo già parlato per la mostra romana Amatori e Cultori del 1909; *Dopo il passaggio del treno*, l’acquatinta del 1897 che testimonia dei suoi recenti esperimenti con l’incisione e alla vigilia del suo primo viaggio in Italia³⁷⁸. Problematico è invece rintracciare con certezza le altre opere. L’acquaforte *La caccia al pescecane* è un soggetto trattato dall’artista a olio su tela durante il viaggio in Africa del 1909-1910, ma lo stile di queste opere nate dalla luce africana è espressionista nei colori e molto diverso a quello cui Gallen-Kallela ci aveva abituati. È forse invece un’erronea titolatura per descrivere *Il grande luccio*, un passo del *Kalevala* che narra dell’uccisione del luccio che ostacola il viaggio della barca dell’eroe Väinämönen, runo XL del poema. Nel loro viaggio verso il mitico Sampo, una sorta di mulino della pace e della prosperità, Väinämönen e i suoi compagni di viaggio giungono ad una cascata dove la barca si attacca al dorso di un grosso luccio. Il giovane Lemminkäinen si tuffa in mare e uccide il luccio, portandolo a bordo della nave. Tagliatolo a metà, fabbricherà con le mascelle del pesce la *kantele*, uno strumento simile alla lira, che parecchi cercheranno invano di suonare. Non si conosce l’esistenza di un’acquatinta con questo soggetto, ma *Il grande luccio* è stato realizzato in diverse

³⁷⁶ V. Pica, “La moderna arte decorativa in Isvezia”, in *Emporium*, n. 186, 1910, pp. 403-421

³⁷⁷ Pica possedeva due dipinti della pittrice svedese Anne Boberg e 4 acqueforti del marito Ferdinand Boberg. I due artisti contribuirono a donare opere per la raccolta in onore di Pica organizzata da Alberto Martini nel 1928. Ferdinand Boberg fu commissario svedese alla mostra di arti decorative di Torino del 1902.

³⁷⁸ L’opera fu realizzata con l’aiuto della *roulette*, uno strumento che permetteva di ammorbidire i contorni incisi e che egli usò per tutte le linee della composizione. In: H. Malme, *The prints*, in *Akseli Gallen-Kallela, op. cit.*, p. 101

tecniche: in una gouache nel 1891, a olio nel 1904 e a tempera nel 1909 (fig. 57), infine affrescato nella volta del Museo nazionale di Helsinki nel 1928³⁷⁹. Era dunque un'iconografia che Gallen-Kallela aveva sperimentato in diversi medium, cronologicamente vicina alla mostra veneziana e in linea con il carattere letterario e narrativo delle altre grafiche esposte.

Due acqueforti e una xilografia portano infine il titolo generico di *Racconto finlandese*, con cui ci si riferisce probabilmente alle illustrazioni tratte da *I sette fratelli* di Alexis Kivi o dal *Kalevala*. *L'orso*, di cui abbiamo già accennato per la mostra romana del 1909, oppure *In ascolto della cascata*, l'incisione nota come *Musica primitiva* e già esposta a Roma nel 1902 con il titolo *Precipizio*³⁸⁰ (fig. 50.1); un'altra ipotesi è che si tratti de *La vendetta di Kullervo* (fig. 58), sempre realizzata ad acquaforte. Le opere citate sono accomunate dal forte carattere narrativo e dalle suggestioni folkloristiche. La xilografia indicata potrebbe rintracciarsi nella bella composizione della *Difesa del Sampo*, del 1895, oggi conservata all'Ateneum, ma non è escluso si tratti dell'impressionante xilografia *Ispirazione* (fig. 51), in cui si ritrae l'artista vinto dallo sconforto nel suo atelier.

Nell'agosto di quell'anno il critico d'arte Ugo Ojetti, anch'egli come Pica attento all'arte straniera, si fermava ad Helsinki durante un viaggio in Russia; in quell'occasione, annota fra le sue carte, fu invitato a cena dall'architetto Eliel Saarinen, il giorno in cui questi diventò padre di Eero³⁸¹. Saarinen, architetto del Romanticismo nazionale finlandese, progettò con Gallen-Kallela l'allestimento della mostra personale di questi alla Biennale del 1914.

La mostra individuale alla Biennale del 1914

L'invito alla Biennale del 1914 arriva per Gallen-Kallela in un momento di riconoscimenti internazionali, dopo aver partecipato a diverse mostre collettive: a Monaco con Kandinsky, a Vienna nel gruppo della Secessione Viennese, a Budapest, Praga, Dresda e Berlino, dove si unisce brevemente alla Die Brücke (1907-09). La

³⁷⁹ Akseli Gallen-Kallela: *the spirit of Finland*, a cura di D. Jackson, P. Wageman et al., Groninger Museum 17.12.2006 – 15.4.2007, Groninger Museum - NAI Publishers, Rotterdam 2006, p. 168.

³⁸⁰ Questa attribuzione iconografica è stata suggerita da Aivi Gallen-Kallela Sirén, la pronipote dell'artista, responsabile di una parte della collezione di Gallen-Kallela oggi conservata al museo Kalela di Ruovesi, nel centro della Finlandia.

³⁸¹ Corrispondenza di Ugo Ojetti/Fondo Ojetti/Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma/Eliel Saarinen, serie 1/cassetta 65/ins. 1 SAARINEN

retrospettiva che gli dedica Helsinki nel 1908 ha più di 5000 visitatori, nel 1914 la Swedish Art Society di Stoccolma gli dedica una mostra personale e lo stato svedese acquista sue opere.

All'apice di questi riconoscimenti appaiono gli articoli scritti da Etienne Avenard nella rivista francese *Art et Décoration* sull'arte finlandese, e su Gallen-Kallela in particolare³⁸², tra il 1908 e il 1909. Il 1908 aveva visto a Parigi in mostra al Salon d'Automne la presenza di molti schizzi preparatori per affreschi finlandesi, come quelli realizzati da Gallen-Kallela per il Mausoleo di Pori, da Magnus Enckell (organizzatore della mostra con l'aiuto di Diaghilev) e Hugo Simberg per la Cattedrale di Tampere³⁸³. È in questo contesto che Avenard firma il testo introduttivo nel catalogo della Biennale³⁸⁴.

Preceduto dal critico Charles Ponsonailhe, recentemente riscoperto nella sua attività promozionale della scuola di pittura scandinava già alla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento³⁸⁵, Avenard è l'autore francese più addentro all'arte scandinava, e finlandese in particolare. Nel 1908 subentra a Ponsonailhe firmando un esteso resoconto proprio sull'arte finlandese al Salon d'Automne. L'articolo si chiude con un elogio all'originalità di Gallen-Kallela: "Il reste à parler de Gallén. Mais Gallén est un monde, et quelques lignes seraient pour lui insuffisantes, comme est insuffisante pour l'œuvre d'un si puissant artiste la salle où il n'est que très imparfaitement représenté. Nous avons en France le souvenir impérissable de ses fresques du pavillon de 1900. Nous consacrerons prochainement un article à sa débordante personnalité"³⁸⁶. Rispetto a quegli affreschi, Ponsonailhe si era pronunciato analogamente a favore delle audaci composizioni "un po' brutali, fantastiche, bizzarre"³⁸⁷. E come annunciato, nel 1909 Avenard torna nella stessa rivista con un articolo monografico sull'artista, che egli cita come ormai noto ai più nonostante gli anni di assenza da Parigi.³⁸⁸ Gli anni parigini di

³⁸² E. Avenard, "Axel Gallén-Kalléla", in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1909, tomo XXVI, pp.37-48

³⁸³ *Salon d'automne. Catalogue illustré de l'exposition d'art finlandais*, Paris 1908, pp. 11-17

³⁸⁴ La firma in calce al testo porta il nome 'A. Avenard', invece di E., da ritenere un errore di battitura.

³⁸⁵ Ponsonailhe si dedica all'arte scandinava a Parigi a partire dagli articoli in recensione al Salon del 1887. F. Claustrat, *L'invention de l'école scandinave en 1889. Le plein-airisme nordique comme paradigme selon le critique d'art Charles Ponsonailhe*, in *Échappées Nordiques*, op. cit., pp. 17-25

³⁸⁶ E. Avenard, "L'Exposition finlandaise au Salon d'Automne", in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1908, tomo XXIV, pp.137-146, p. 146

³⁸⁷ F. Claustrat, *L'invention de l'école scandinave en 1889*, op. cit., p. 23

³⁸⁸ E. Avenard, "Axel Gallén-Kalléla", in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1909, tomo XXVI, pp.37-48

Gallen-Kallela vi sono qui descritti, dalla formazione al Padiglione finlandese all'Exposition Universelle del 1900³⁸⁹.

Grazie, dunque, alla notorietà che Gallen-Kallela aveva raggiunto con le opere per il Padiglione finlandese e con la partecipazione al Salon d'Automne del 1908, con la promozione della rivista *Art et Décoration*³⁹⁰, la Biennale di Venezia, probabilmente nella persona di Vittorio Pica, accorda all'artista una sezione personale nell'edizione del 1914, con ben 59 dipinti.

Vittorio Pica fu tra i fondatori della Biennale e ne resse la segreteria dal 1920 sino al 1927³⁹¹. Accanto a lui va ricordato un altro attento osservatore, Arturo Calza, che sulle pagine dell'*Illustrazione italiana* ha anticipato al grande pubblico la novità della mostra personale di Gallen-Kallela alla Biennale, sperando forse di ripetere lo stesso successo di pubblico e critica che ebbe Gallen-Kallela a Parigi nel 1900. Nell'articolo uscito a un mese dall'apertura, Calza anticipa ai lettori “una mostra che costituirà un'assoluta novità per i frequentatori di tutte le Esposizioni del mondo: all'arte finlandese. Saranno pittori, scultori, architetti, decoratori, di un gusto e di una tecnica assolutamente ignoti: e non solo vi sarà largamente rappresentato Axel Galeer [sic], ma si sta anche montando un grande modello architettonico della cupola del Museo Nazionale di Helsingfors”³⁹². L'articolo si apriva con un ricordo personale di Calza di una conversazione avuta con Anders Zorn venti anni prima, in cui lo svedese incoraggiava gli italiani a realizzare il fortunato appuntamento biennale senza esitazioni.

Nonostante i suoi stretti rapporti con l'Italia, anche Zorn dovette però attendere otto edizioni della Biennale prima di poter avere una mostra personale ed esporre, nel 1909, un numero di opere paragonabile a quelle che Gallen-Kallela porta a Venezia alla sua sola terza partecipazione nel 1914, e senza aver mai esposto una pittura. È dunque da ricercare altrove la motivazione del perché Gallen-Kallela, che ha esposto in dieci anni non più di una quindicina di opere di grafica tra Roma e Venezia, sia stato invitato a

³⁸⁹ Ricordiamo inoltre che nel 1914 ben 78 artisti russi avevano esposto al Salon des Indépendants di Parigi, raggiungendo l'apice della penetrazione dell'arte russa contemporanea in Francia.

³⁹⁰ Gustave Soulier dedica al Padiglione finlandese all'Exposition Universelle del 1900 un resoconto illustrato, nel numero di luglio della rivista: G. Soulier, “Le Pavillon de Finlande à l'Exposition Universelle”, in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1900, tomo VIII, pp.1-11

³⁹¹ “Un'affettuosa stretta di mano”, *op. cit.*, p. 277. Il curatore specifica che contrariamente a quanto si riporta spesso, Pica fu segretario ufficiale della Biennale solo dal 1920.

³⁹² A. Calza, “Come si prepara l'XI Esposizione internazionale di Venezia”, in *L'illustrazione italiana*, n. 16, 1914, p. 382-383. Si veda anche: ‘Guido’, “All'inaugurazione dell'XI Esposizione internazionale d'arte a Venezia”, in *L'illustrazione italiana*, n. 18, 1914, p. 426

esporre nel 1914 tutta la sua produzione artistica con una sezione personale alla Biennale di Venezia.

Insieme all'architetto Eliel Saarinen, già coautore del padiglione finlandese del 1900, Gallen-Kallela disegna lo spazio espositivo (figg. 59 e 60). Le opere esposte, molte delle quali di proprietà di musei finlandesi, annoverano dipinti realisti del periodo parigino, opere espressioniste realizzate durante il viaggio in Africa nel 1909, diversi ritratti, paesaggi finlandesi, opere vigorose tratte dal *Kalevala* e gli studi a tempera e a olio per gli affreschi del Mausoleo Jusélius di Pori (fig. 20) e della cupola del Museo nazionale di Helsinki (figg. 4 e 5), ricalcavano quasi fedelmente quella del Padiglione finlandese all'Exposition Universelle, andata distrutta. Gallen-Kallela aveva inviato alla Biennale anche un modellino della cupola del Museo Nazionale, su consiglio di Saarinen.

Tra i tanti dipinti esposti, per cui rimandiamo alla Tavola riepilogativa, ricordiamo i temi kalevaliani, quali il celebre *La madre di Lemminkäinen* (fig. 61), i bozzetti a olio per gli affreschi del Museo Nazionale, *La barca del lamento*, tratta da una poesia popolare finlandese, *La vendetta di Joukahainen* del 1897. Tra essi appaiono i due quadri proposti da Gallen-Kallela per la I Biennale veneziana, e non esposti: *Ilmarinen che forgia il Sampo* e *Problème* (figg. 47 e 48).

La rivista senese *Vita d'arte* dedicò a Gallen-Kallela un articolo nel numero di luglio del 1914. In un primo articolo recensisce la mostra fiorentina del Bianco e Nero, ricordando l'incisione *Musica primitiva* (fig. 50.1) che, come altre opere straniere, spicca per originalità e il modo in cui “ci mette di fronte ai più oscuri misteri della vita”³⁹³; ad esso segue un lungo resoconto a firma di Nino Salvaneschi sulla mostra personale di Gallen-Kallela alla Biennale, “uno dei successi più spontanei e più improvvisi di questa Biennale Veneziana... dove la produzione può anche apparire ad un critico molto superficiale così varia, da farla credere di vari pittori, anziché di un solo artista.”³⁹⁴

³⁹³ “L'esposizione internazionale di Bianco e Nero a Firenze”, in *Vita d'arte*, luglio 1914, p. 149

³⁹⁴ N. Salvaneschi, “Axel Gallen Kallela”, in *Vita d'arte*, luglio 1914, pp. 154-160, con 11 illustrazioni di opere esposte alla Biennale di Venezia di quell'anno.

Alla Biennale del 1914, ricordiamo la novità della decorazione della Sala Mestrovic di Galileo Chini, con la *Primavera che perennemente si rinnova*, pannelli di ispirazione simbolista astratta, memori di Klimt.

Nel mese di maggio del 1914 si inaugura anche la I Esposizione Internazionale di Bianco e Nero a Firenze. Troviamo il nome di Gallen-Kallela elencato in catalogo³⁹⁵, nel gruppo degli artisti russi. Tra gli scandinavi di nuovo i nomi di Munch e Zorn. Sei le incisioni elencate: *Interno e corte, Kullervo, Testa di fanciulla, Roccia sotto la neve, L'orso, Musica primitiva, Ritratto di signora*. Solo *L'orso* e *Musica primitiva*, già esposte in Italia, sono opere immediatamente rintracciabili, mentre delle altre incisioni si propongono delle ipotesi nella tavola riepilogativa, tentando di riconoscerle in base alle datazioni, la tecnica e il soggetto.

Scorrendo i nomi dei soci che hanno partecipato all'organizzazione della mostra fiorentina, troviamo significativamente i nomi di Filadelfo Simi e Ugo Ojetti.

Il carattere finnico e primitivo

Diversi critici e scrittori sottolineano nelle opere di Gallen-Kallela, come anche in quelle di Juho Rissanen, 'l'elemento finnico', il carattere della razza e della terra finlandese rispetto alla pittura francesizzante dei colleghi Edelfelt e Järnefelt. Prima nel rimarcare questo aspetto, fu la critica francese, con Maurice Gandolphe (*La Revue des deux mondes*, 1897), Gustave Soulier e Etienne Avenard (*Art et Décoration*, 1900 e 1909). Gandolphe, in un resoconto sull'arte della Svezia, allargato ai paesi scandinavi in generale, apprezzava l'originalità che si è scrollata di dosso l'imitazione dell'arte francese, italiana e tedesca, e ritrova nelle linee uniche del paesaggio nordico il sentimento di intimità dell'uomo con la natura; una filosofia primitiva e popolare che si avvantaggia sulla produzione artistica della Francia contemporanea dove, scrive, "ci è difficile essere semplici", e la moda è autoritaria³⁹⁶. Avenard invece si concentra su Gallen-Kallela e sottolinea la vita isolata e primitiva che vissuta prima della formazione parigina e a cui è tornato in seguito: "La vie de l'homme isolé et presque primitif, la vie des bêtes, la vie des plantes, la vie des choses, en un mot la vie de nature avec son

³⁹⁵ *Catalogo della I Esposizione internazionale di Bianco e Nero*, Società delle Belle Arti in Firenze, Spinelli, Firenze 1914, p. 44

³⁹⁶ M. Gandolphe, "L'Art et les artistes de la Suède", *op. cit.*, p.200 e sgg.

double caractère de réalisme robuste et de goût instinctif pour le merveilleux, voilà ce qui forma son âme d'enfant et de jeune homme”³⁹⁷. Per Avenard per esempio gli artisti finlandesi si dividono in due categorie: quelli come Rissanen, la cui arte è ‘national et personnel’, e quelli che chiama ‘internationalistes de l’art’ come Favén, Thomé, Blomstedt, che egli considera come dei francesi nati in Finlandia; ma tutti indistintamente portano nelle loro opere ‘un certain air de famille, un caractère local et ethnique indestructible’³⁹⁸. Quando fecero il loro ingresso trionfale nel milieu artistico parigino grazie al Padiglione nazionale all’Exposition Universelle del 1900, Soulier scrisse di loro che “Les mérites du Pavillon de Finlande nous ont paru assez diverse et assez particulier ... car le caractère d'ensemble comme les éléments d'ornementation ont été cherchés avec un soin accompli et un esprit très caractéristique d'une race et d'un milieu...un peuple qui a gardé en outre sincérité quelque chose de primitif, grâce aux rigueurs du climat, aux luttes qu'il a à soutenir, et d'autre part à cause de la persistance des légendes nationales”³⁹⁹.

In Italia, Vittorio Pica si unisce a questa visione dell’artista eremita e selvaggio nella natura estrema del Nord, quando scriveva degli artisti scandinavi che essi avevano “la rara fortuna di non possedere tradizioni classiche, di essere quasi completamente nuovi all’arte e di avere quindi potuto profittare di tutti i vantaggi di una visione esatta ed ingenua del vero”⁴⁰⁰. Una concezione che si distacca dall’idea di artista romantico, che tenta a contatto della natura di accedere alle sue fonti creative e spirituali più recondite, mentre queste parole indicano invece una visione dell’artista nordico come a uno stadio fanciullesco della sua stagione artistica. Nella ricezione di Gallen-Kallela fuori dal suo paese, questo primitivismo si associa sempre all’elemento nazionale. Le parole dello studioso Edoardo Roberto Gummerus sulla letteratura finlandese del XIX secolo ci aiutano nella comprensione della ricezione dell’arte di Gallen-Kallela: “[Il Romanticismo in Finlandia ebbe] un suo carattere particolare che giustifica e spiega il nome di nazional-romanticismo. Esso fu, infatti, più nazionale che veramente romantico, più popolare che individualista, più pratico che metafisico e, finalmente, guardava più all’avvenire che al passato. Era un movimento, dunque, dinamico ed

³⁹⁷ E. Avenard, “Axel Gallén-Kalléla”, in *Art et Décoration*, op. cit., p. 46

³⁹⁸ E. Avenard, “L’Exposition finlandaise au Salon d’Automne”, in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1908, tomo XXIV, pp.137-146, p. 146

³⁹⁹ G. Soulier, “Le Pavillon de Finlande à l’Exposition Universelle”, in *Art et Décoration*, op. cit., p. 1-2

⁴⁰⁰ V. Pica, *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*, op. cit., p. 27

attivo, anziché nostalgico e sognatore”⁴⁰¹. Questi aggettivi: nazionale, popolare, pratico, proteso all’avvenire si respira nelle opere kalevaliane di Gallen-Kallela, sono ciò che ne ha fatto il pittore della nuova giovane Finlandia e che hanno colpito l’attenzione della critica contemporanea.

Ugualmente, il binomio primitivo-nazionale è ricordato da Salvaneschi in *Vita d’arte* del 1914: dopo aver spiegato che “da molto tempo le esposizioni ci abituanano a un uniforme e monotono susseguirsi di tele che hanno tra loro una somiglianza profonda”⁴⁰², l’autore loda l’originalità delle opere di Gallen-Kallela che sta nell’essere un artista della propria terra: “non è poca lode, questa, oggi, per un pittore che vuole e sa conservare, in mezzo al superficiale dilagare della modernità d’arte violenta, tutta la bella e fresca e mite verginità di sentimento d’un popolo ancora primitivo”⁴⁰³. In lui appare “l’elemento finnico caratterizzato contro l’arte finlandese che sino allora, attraverso l’Edelfelt e lo Järnefelt, solo si era espressa con personalità etnica chiara ed evidente. Nel Gallen Kallela, pare vi sia talvolta tutta la forza vergine e l’istinto primitivo della sua gente, tutta la poesia e il misticismo delle folle leggendarie”⁴⁰⁴.

E ancora sono sue le più incisive definizioni, molte delle quali ricorrono nella stampa italiana su Gallen-Kallela: primitivo gusto arcaico, semplicità di linee estetiche, mirabile effetto decorativo, suggestione intuitiva, ingenuità saporita, profumo d’illustratore antichissimo, poesia penetrante e suggestiva, forza di vitalità esuberante nel disegno e nel colore, grande rilievo etnico (questi ultimi due riferiti alle tempere kalevaliane); robusto e originale⁴⁰⁵.

L’elemento etnico e nazionalista è dunque in Gallen-Kallela apprezzato per il suo vigore e il suo drammatico dinamismo, ma rappresenta per la generazione più giovane di artisti finlandesi un limite rispetto alle tendenze espressioniste europee. Quando Avenard sente il dovere di difendere Gallen-Kallela e i suoi colleghi finlandesi dall’accusa di essere troppo austeri nel colore, siamo al Salon d’Automne del 1908, è con il fauvismo che l’arte finlandese si misura in quel momento.

⁴⁰¹ E.R. Gummerus, *Le letterature della Finlandia*, in *Le Letterature dei paesi baltici (della Finlandia, Estonia, Lettonia, Lituania)*, a cura di G. Devoto, Sansoni – Accademia, Firenze – Milano 1969, p. 61

⁴⁰² N. Salvaneschi, “Axel Gallen Kallela”, in *Vita d’arte*, luglio 1914, pp. 154-160. L’articolo è corredato da diverse illustrazioni, tra cui gli affreschi del Mausoleo di Pori e *La madre di Lemminkäinen*.

⁴⁰³ *Ibidem*

⁴⁰⁴ *Ibidem*

⁴⁰⁵ ‘Guido’, *All’inaugurazione dell’XI Esposizione internazionale d’arte a Venezia* in *L’Illustrazione italiana*, aprile 1914, n. 18, p. 426

Gli artisti finlandesi si trovano dunque a essere scoperti con curiosità dalla critica d'arte francese e italiana, ma allo stesso tempo a essere identificati come appartenenti a un ben preciso carattere artistico nazionale. Se l'elemento etnico fu così importante nella ricezione di Gallen-Kallela in Europa, colpisce però allo stesso tempo notare come, soprattutto in quegli anni a ridosso della indipendenza dalla Russia, fosse quasi un destino per gli altri artisti finlandesi essere considerati come appartenenti ad altre nazionalità. Gallen-Kallela, lo abbiamo visto, fu di volta in volta catalogato nelle mostre italiane come russo, finlandese o francese, mentre ad altri artisti viene attribuita nazionalità svedese, fino a oltrepassare i confini dei paesi limitrofi della Finlandia: Elin Danielson Gambogi era considerata italiana poiché aveva sposato il pittore Raffaello Gambogi, lo scultore Ville Vallgren era considerato francese, come Albert Edelfelt, perché esercitavano la loro attività principalmente a Parigi⁴⁰⁶.

In ognuno di questi 'errori' vi è un po' di verità. Governata dalla Svezia fino ai primi anni del XIX secolo, e un Granducato russo fino al 1917, la Finlandia aveva mantenuto lo svedese come lingua ufficiale insieme al finlandese. Inoltre, per completare la propria formazione artistica, e alla ricerca di un mercato più vasto, gli artisti finlandesi sovente si stabilirono per lunghi periodi, se non definitivamente, all'estero. La padronanza linguistica del francese, del tedesco, del russo è caratteristica comune a molti pittori di quella generazione.

Questo accavallamento culturale rimanda a una sorta di indefinitezza etnica, comune a molti paesi europei nella loro visione della Finlandia, che solo in quegli anni stava emergendo in maniera autonoma rispetto alla Russia. In un recente contributo sulla presenza della Finlandia nella letteratura italiana, si riporta uno scambio di battute scritto da Emilio Salgari nel romanzo *Al Polo Nord*: "Siete americano?" chiede un cacciatore del Polo a un finlandese, arrivato fin lì in sommergibile. "No. Finlandese, come il comandante". "Oh! Dei Russi!" esclama il cacciatore⁴⁰⁷. Siamo nel 1898. Nel 1914 la situazione appare già diversa: Gallen-Kallela è il primo pittore finlandese a rappresentare la Finlandia, indipendentemente dalla Russia, alla Biennale di Venezia con una mostra di tale portata, come era avvenuto al Padiglione finlandese all'Exposition Universelle di Parigi nel 1900. Il 1914 ha rappresentato nella espografia

⁴⁰⁶ Appare quindi ancor più rimarchevole l'accurata e precoce esattezza usata da Vittorio Pica nel definire Gallen-Kallela un finlandese fin dal suo primo articolo su di lui nel 1902

⁴⁰⁷ M. Barsacchi, "La Finlandia e i finlandesi negli scrittori italiani: appunti per una tipologia narrativa", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n.19, 2007, pp. 21-32; p. 22

di Gallen-Kallela un *annus mirabilis*, l'apice forse della sua fama in Italia. In seguito alla personale veneziana, il Ministro per l'Educazione commissiona a Gallen-Kallela un autoritratto per la Galleria degli autoritratti agli Uffizi, che sarà completato nel 1916. Purtroppo, la guerra è imminente e alla fine della Biennale le opere di Gallen-Kallela rimasero in Italia, e da lì furono trasportate via nave a San Francisco per la Panama Pacific Exhibition dell'anno successivo, che gli valse il primo premio e la medaglia d'oro. Lì, rimasero circa un decennio a causa del conflitto, e questa vasta collezione viaggiante, a cui si aggiunsero altre opere nell'itinerario, fu esposta in varie sedi, tra cui l'Art Institute of Chicago nel 1923-24, la più grande mostra di Gallen-Kallela fino ad allora realizzata all'estero⁴⁰⁸.

Una proposta per un'opera di Gianni Vagnetti

Sarebbe incompleto questo contributo sulla presenza di Gallen-Kallela nelle mostre italiane e la sua ricezione da parte della critica contemporanea, se non riferissimo qui un probabile esempio di come Gallen-Kallela abbia portato a sua volta nuova linfa, attraverso le turgide iconografie di una saga nordica poco nota e che veniva di essere tradotta in italiano.

La Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma conserva nelle sale del primo Novecento italiano (Valori Plastici) una grande tela dell'artista fiorentino Gianni Vagnetti, di proprietà degli eredi, dal titolo *La raffica*, datata secondo la critica 1924 (fig. 62). L'opera è stata realizzata per il concorso di pittura Ussi di quell'anno⁴⁰⁹. Il soggetto e le dimensioni del quadro, si legge nel regolamento, erano liberi e il Vagnetti propone una moderna Pietà, la madre che piange il corpo del figlio che il mare ha restituito dopo una raffica che ne ha provocato l'annegamento.

È un'opera considerata dagli studiosi dell'artista come un esperimento, poiché Vagnetti – che aveva cominciato a dipingere professionalmente dal 1919 circa – non ha prodotto nulla di paragonabile né prima né dopo nella sua lunga carriera, sebbene un certo elegante linearismo sia presente già nell'opera *L'ombra* del 1923. La datazione de *La*

⁴⁰⁸ J. M. Hill, *Inventing Finland: along with a group of other progressive young Finns at the turn of the 20th century—composers, architects, industrialists, activists and fellow artists—the multi-skilled Akseli Gallen-Kallela helped to shape a cultural identity that spurred nationalistic fervor*, in *Art in America*, 2007. Disponibile online all'indirizzo:

http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_3_95/ai_n25438870/?tag=content;col1

⁴⁰⁹ *Catalogo Premio Ussi*, Firenze 1924, p. 78

raffica rappresenta ancora oggi un problema: indicata a numeri romani accanto alla firma dell'artista - la numerazione 'XX' potrebbe indicare anche una data anteriore a quella attribuita del 1924. *La raffica* appare però meno singolare se la confrontiamo con il grande dipinto di Gallen-Kallela *La madre di Lemminkäinen* (fig. 61, datato 1897), esposto alla Biennale di Venezia del 1914⁴¹⁰ e riprodotto in riviste e quotidiani italiani usciti in concomitanza con l'inaugurazione della mostra (*Vita d'arte*, *Il Meridiano*, *Il giornale della Biennale di Venezia*). La composizione come una moderna pietà, lo scorcio angolare, lo sfondo nero, il corpo livido del defunto e la posizione della donna seduta accanto al cadavere ricordano il quadro di Gallen-Kallela; entrambe le opere sono a loro volta debitrice del noto *Cristo morto* di Hans Holbein, del 1521-22, oggi al Kunstmuseum di Basilea, ma anche alla bella *Pietà* di Sebastiano del Piombo realizzata nel 1515-16 per la chiesa di San Francesco a Viterbo e oggi conservata nel Museo civico della stessa città, forse nota a Gallen-Kallela e certamente al Vagnetti⁴¹¹.

Nel dipinto di Gallen-Kallela, in una composizione tagliata in due da una linea di sassi, un cigno scorre su acque nere⁴¹² mentre il giovane Lemminkäinen giace morto davanti alla madre seduta. Come un Ercole nordico, egli è sottoposto a diverse prove mandate dalla strega Louhi per conquistare la donna amata. Sceso agli inferi, nell'epica finlandese 'Tuonela', egli viene ferito mortalmente da una freccia avvelenata e il suo corpo fatto a pezzi e disperso negli abissi. La madre di Lemminkäinen ritrova le membra del corpo del figlio e con dei riti magici lo ricompone per riportarlo in vita. Il momento ritratto da Gallen-Kallela mostra la donna guardare un'ape che vola a prendere del miele, elemento che le servirà per completare la pozione che ridarà vita al figlio. La donna attende seduta il suo ritorno in mezzo ai suoi strumenti magici, su cui Rosenblum ha portato l'attenzione affiancando la complessa simbologia degli oggetti e dei particolari (l'acqua nera, il teschio, i riccioli rigidi, i raggi dorati) legati ai temi di amore e morte, cielo e inferno presenti nell'opera di Wagner, in una collisione fra reale e astratto che indica il difficile passaggio dal naturale al simbolico della pittura dell'Ottocento⁴¹³. L'opera divenne subito un simbolo nazionale in Finlandia: il tema dell'amore materno che trionfa sulla morte, un simbolismo amato da Gallen-Kallela che

⁴¹⁰ *Akseli Gallen-Kallela*, catalogo a cura di J. Ilvas, *op. cit.*, p. 350.

⁴¹¹ L'opera fu rimossa dalla sua collocazione originaria nell'Ottocento, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, a cura di C. Strinati e B. W. Lindemann, Palazzo Venezia, Roma 8.2. – 18.5.2008, Gemäldegalerie, Berlino, 28.6.-28.9.2008, Federico Motta editore, Milano 2008, p. 162

⁴¹² Sul simbolismo del cigno in Gallen-Kallela e Jean Sibelius si veda: S. Sarajas-Korte, *Axel Gallén's swan symbolism*, in *Akseli Gallen-Kallela*, a cura di J. Ilvas, *op. cit.*, pp. 48-59.

⁴¹³ R. Rosenblum & H. W. Janson, *L'arte dell'Ottocento*, F.lli Palombi, Roma 1986, p. 404-405

fece posare la madre Mathilda per la figura femminile, si sovrappone a quello della Finlandia che torna in vita.

Vagnetti rende la composizione specularmente rispetto all'opera di Gallen-Kallela, ricordando almeno due incisioni che Gallen-Kallela ha tratto nel 1905, oggi all'Ateneum di Helsinki, in cui l'immagine è speculare rispetto alla tela (fig. 63). Le incisioni potrebbero essere state esposte alla Biennale di Venezia del 1910, nel gruppo di tre acqueforti che va sotto il titolo generico di *Racconto finlandese*. Vagnetti era però troppo giovane per aver visto l'incisione a quella Biennale, ed è invece probabile che abbia veduto in mostra la grande tela originale de *La madre di Lemminkäinen* alla personale di Gallen-Kallela alla Biennale del 1914, quando aveva circa 17 anni e aveva appena cominciato a studiare disegno sotto la guida del padre scultore, o averla vista attraverso le riviste d'arte.

La raffica fu lodata dalla critica per l'arditezza della composizione e il Vagnetti fu incoraggiato a proseguire nella pittura di grandi dimensioni⁴¹⁴, ma non realizzò altre opere così grandi. Non vi sono testimonianze della conoscenza da parte di Vagnetti dell'opera di Gallen-Kallela, anche perché gli archivi del pittore sono stati in parte perduti nell'alluvione di Firenze del 1966. Ciò non impedisce comunque di avvicinare sotto una nuova luce le due grandi tele, quasi speculari nel soggetto e nello stile compositivo, e suggerire la sensibilità del Vagnetti nel registrare il colore contenuto e una certa malinconia, sottolineati dai critici d'arte per entrambe le opere; il Vagnetti ha sempre avuto con artisti internazionali, soprattutto francesi, scambi e amicizie, non ultimo con Maurice Denis, che invitò Vagnetti nel 1933 a esporre con altri italiani introducendo il catalogo della mostra. Se la data fosse anticipata al 1920 è ancora più probabile che il ricordo dell'opera di Gallen-Kallela fosse ancora abbastanza nitido nella memoria dell'artista.

La mostra del 1937 a Roma e Milano

Nel panorama culturale italiano contemporaneo, gli scritti di Vittorio Pica hanno permesso di veicolare la conoscenza e il gusto degli artisti nordici in Italia e forse la conoscenza dello stesso Gallen-Kallela al grande pubblico. Pica muore nel 1930,

⁴¹⁴ L. Cavallo, *Gianni Vagnetti*, Editore d'arte S. Ambrogio, Milano 1975, p. 70

Gallen-Kallela nel 1931. Quell'anno Gallen-Kallela fu ricordato da diversi articoli sulla stampa internazionale. In Italia il corrispondente da Helsinki de *Il Giornale d'Italia* dell'11 marzo 1931 lo descrive come uno dei più grandi e geniali pittori finlandesi, “rude, squadrato che la tradizione classicheggiante della scuola e dei maestri preferiti arricchisce di una vena popolaresca e sana d'aedo appassionato”⁴¹⁵. L'occasione di commemorare Gallen-Kallela si presenta allorquando, il 28 febbraio 1935, si celebra il primo centenario della raccolta del poema nazionale finnico *Kalevala* da parte del medico Elias Lönnrot; Gallen-Kallela al momento della morte stava lavorando a una versione illustrata del poema, rimasta incompiuta. Il traduttore italiano Pavolini è invitato per le celebrazioni solenni a Helsinki.

Ne parlarono *La Tribuna* del 1 marzo 1935, con un articolo corredato da due illustrazioni di Gallen-Kallela (*La madre di Lemminkäinen* e *La vendetta di Kullervo*, fig. 64); Giacomo Prampolini ne *L'Illustrazione italiana* del 28 febbraio 1932; nuovamente *Il Giornale d'Italia* in un breve articolo senza firma e illustrazioni. In tutti i contributi si ricorda il successo ottenuto da Gallen-Kallela alla mostra personale alla Biennale del 1914.

Due anni dopo, nel 1937, Roma e Milano dedicano un'importante mostra all'arte finlandese, dal titolo *Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo* (fig. 27), voluta da Antonio Maraini, segretario del Sindacato nazionale fascista di belle arti. Maraini introduce l'argomento in catalogo, indicando come dopo il primo contatto del pubblico italiano con l'arte di Gallen-Kallela alla personale alla Biennale di Venezia (Maraini indica erroneamente nel testo la Biennale del 1910, non quella del 1914), questa è la più ampia retrospettiva dell'arte finlandese dal XVIII al XX secolo, con 86 artisti e 150 opere. Nel testo la mostra del 1937 viene indicata come la prima del genere in Italia e viene ricordato Gallen-Kallela come il poeta “abbeveratosi alle fonti nazionali del *Kalevala*”. Alla prefazione di Maraini segue il testo introduttivo di Bertel Hintze⁴¹⁶, conoscitore e storico dell'arte finlandese, che delinea brevemente il panorama dell'arte del suo paese, sottolineando i rapporti proficui con l'arte dell'Occidente e l'influenza

⁴¹⁵ Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma/busta Akseli Gallen Kallela/cassetto 134, scheda 9279, s.d. Presso l'archivio ASAC - Archivi della Biennale di Venezia vi è un ulteriore articolo commemorativo di Gallen-Kallela, senza data, apparso su *Il Meridiano* presumibilmente nel marzo 1931. L'articolo è corredato di tre illustrazioni: *La madre di Lemminkäinen*, *La costruzione di una casa* e *Autoritratto*.

⁴¹⁶ *Arte finlandese del XIX e del XX secolo*, prefazione di A. Maraini, testo di B. Hintze, Galleria di Roma, giugno 1937, Grafa, Roma XV E.F.

importante dell'arte italiana: "Col 1870 ha inizio un nuovo radioso periodo delle Belle Arti della Finlandia. L'idealismo romantico della scuola di Düsseldorf perde il suo dominio sulla giovane generazione, che cerca i suoi maestri e i suoi modelli soprattutto a Parigi, centro della pittura realista ... [Gallen-Kallela maturò il suo stile personale] ... soltanto verso il 1890, sotto le impressioni della pittura italiana del '300 e del '400 e della poesia nazionale finnica"⁴¹⁷. Hintze insiste sugli stretti rapporti italo-finlandesi, alludendo forse al favore del regime fascista verso il Paese che si era affrancato nel 1917 dalla Russia divenuta bolscevica, e con cui l'Italia stabilisce rapporti culturali piuttosto stretti⁴¹⁸. Anni prima, nel 1926, troviamo anche Tikkanen sottolineare analogamente, in una presentazione dell'arte finlandese al pubblico internazionale: "l'union forcée de la Finlande avec l'Empire russe pendant plus d'un siècle, de 1809 à 1918, n'a pas réussi à détourner le moins du monde la culture finlandaise de sa nette orientation vers l'occident"⁴¹⁹.

Sono frasi che alludono al desiderio finlandese di affrancarsi dalla sfera di influenza russa per intensificare le relazioni internazionali con l'Occidente, e che ci ricordano che la Finlandia venne 'riscoperta' dall'Italia fascista come possibile alleato anti-comunista. I rapporti italo-finlandesi sotto il Fascismo sono in parte alimentati dagli interessi e dagli studi di Alessandro Pavolini, giornalista e politico del Fascismo, figlio del linguista e traduttore del *Kalevala* già citato, Paolo Emilio. Alessandro Pavolini si laurea con una tesi sull'indipendenza finlandese, pubblicata nel 1928, in cui dichiara nella prefazione che uno degli scopi del libro è "gettar luce ... sulla rivoluzione leninista ... e sul modo tenuto dagli Stati occidentali, in lotta con i propri partiti internazionalisti, per respingere tale contagio esiziale"⁴²⁰. Nel 1934 Alessandro Pavolini si reca in Finlandia come inviato del Corriere della Sera e prende contatti con il gruppo estremista dei lappisti, che dopo un primo avvicinamento al nazismo, appoggiarono il fascismo italiano. Durante quel soggiorno costituisce con Gummerus il Caur finlandese (il Comitato d'azione per l'universalità di Roma era l'organo che si occupava dei

⁴¹⁷ *Ibidem*

⁴¹⁸ Si vedano in proposito gli interventi di Luigi de Anna e Stefano Folli in *Rapporti culturali tra Italia e Finlandia*, Atti del Convegno sulle relazioni culturali tra l'Italia e la Finlandia, Turku 26-27 settembre 1986, a cura di L. Lindgren, Henrik Gabriel Porthan Instituutti, Turku 1987, p. 107 e 121.

⁴¹⁹ J. J. Tikkanen, *L'art moderne en Finlande*, op. cit., p. 3

⁴²⁰ A. Pavolini, *L'indipendenza finlandese*, Anonima Romana, Roma 1928.

rapporti con l'estero del partito fascista italiano)⁴²¹. L'attività giornalistica di quel periodo appare nel 1935 con il titolo *Nuovo Baltico. Viaggio*, per la Vallecchi di Firenze. La nuova luce che assume la Finlandia in questo contesto politico italiano si riflette ancora nel 1940 nell'articolo che Giuseppe Maria Lo Duca dedica alle arti plastiche in Finlandia, nel numero di aprile della rivista *Emporium*. La copertina è dedicata a Gallen-Kallela, con la riproduzione in bianco e nero di *Kullervo va alla guerra*, (fig. 66). Descrivendo ai lettori la storia artistica del paese, Lo Duca aggiunge nel lungo testo l'apprensione che "la Russia alle lunghe... potrebbe coprire il paese come una marea; e la Finlandia sparirebbe dalla carta d'Europa..."⁴²².

Ultime presenze di Gallen-Kallela in mostre italiane

Torniamo alla mostra alla Galleria di Roma nel 1937: vi sono esposti tutti i principali nomi dell'arte finlandese, da Alexander Laureus (1783-1823) a Wäinö Aaltonen (1894-1966). Per la prima volta sono esposte in Italia opere di Pekka Halonen, Hugo Simberg e Magnus Enckell, la generazione di artisti amici e allievi di Gallen-Kallela. Tra le opere esposte, sono sue *Fratricida* e *Ragazza*, mentre di Magnus Enckell si espone *Risveglio*, di Hugo Simberg *La zia*, di Eero Järnefelt *Agricoltura primitiva*, di Juho Rissanen *L'indovina* (fig. 34). Nello stesso anno, Antonio Maraini è impegnato nell'organizzazione di una mostra del paesaggio italiano itinerante, da Varsavia a Helsinki, Tallin, Kaunas e Riga⁴²³. La mostra fu recensita ancora una volta in *Emporium* del luglio 1937⁴²⁴, corredata da un'illustrazione di *Ragazzo con cornacchia*, opera giovanile di Gallen-Kallela. La mostra tocca le città di Roma, alla Galleria di Roma, e Milano, alla Galleria Gian Ferrari.

⁴²¹ S. Santoro, *L'Italia e l'Europa orientale: diplomazia culturale e propaganda, 1918-1943*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 315; P. Kanervo, "Alessandro Pavolini – Grande amico della Finlandia di II generazione", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 13, 2001, p. 106

⁴²² G. M. Lo Duca, "Le arti plastiche in Finlandia", in *Emporium*, n. 4, 1940, pp. 157-172. Lo Duca fu uno scrittore italo-francese, nato a Milano e trasferitosi poi a Parigi, autore di una monografia su Arturo Martini.

⁴²³ Corrispondenza di Antonio Maraini/Fondo Maraini/Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma/Documenti relativi alla Mostra del paesaggio italiano a Helsinki, serie 1/cartella 27 - UA14 - Mostra del paesaggio italiano circolante a Varsavia, Helsinki, Tallin, Kaunas e Riga; documenti relativi alla mostra di arte finlandese a Milano e Roma nel 1937, serie 2/cartella 40 - UA64 - Mostra dell'arte finlandese del XIX secolo (Milano 1937).

⁴²⁴ "Arte finlandese del XIX e XX secolo", in *Emporium*, n. 511, 1937, pp. 392-393

Nel 1950 a Firenze vengono esposte tre opere di Gallen-Kallela tra cui, per la prima volta, *Démasquée*⁴²⁵, realizzata durante gli anni parigini (1888) per il mecenate e collezionista finlandese Antell (fig. 67). La mostra si chiuderà a Parigi nello stesso anno⁴²⁶. La mostra fu uno degli ultimi episodi di vedere opere di Gallen-Kallela e degli artisti dell'età d'oro finlandese in Italia: nel 1955 il Palazzo delle Esposizioni di Roma organizza infine una mostra di Arte nordica contemporanea⁴²⁷. La scelta stavolta cade sulle nuove generazioni di espressionisti finlandesi, ovvero il movimento dei Septem e il Gruppo di Novembre. Si descrive l'anno 1908 come il punto di svolta tra il vecchio e il nuovo, con la formazione del gruppo Septem di Sigurd Frosterus e Magnus Enckell. L'arte finlandese si apre all'Impressionismo e al colorismo dei post-impressionisti. Gallen-Kallela non figura tra gli artisti esposti, mentre i suoi contemporanei, quali Juho Rissanen e Magnus Enckell, Helene Schjerfbeck e Ellen Thesleff sono presenti come antefatti all'espressionismo finlandese, e considerati cronologicamente lontani.

⁴²⁵ *Arte finlandese*, prefazione di O. Okkonen, La Strozziina, 27.3 – 10.4 [1950], Firenze s.d.

⁴²⁶ *L'art finlandais*, a cura di O. Okkonen, Galerie des Arts, 21.4 – 15.5.1950, Parigi 1950

⁴²⁷ *Arte nordica contemporanea* - Mostra organizzata dall'Associazione nordica delle arti su invito del Ministero della pubblica istruzione e del comune di Roma, prefazione di E. Lavagnino, Palazzo delle Esposizioni, aprile-maggio 1955, De Luca editore, Roma 1955

CONCLUSIONI

I temi toccati da questa ricerca hanno avuto come filo conduttore il recupero della sapienza di un *medium* tecnico, la pittura murale, in una particolare regione del nord Europa, la Finlandia. Gli episodici ritorni dell'affresco rappresentano delle significative eccezioni nell'arte del XIX secolo, in cui è stata predominante la pittura a olio su tela. Nel caso della Finlandia si è trattato di un recupero avvenuto a distanza di secoli dalle ultime opere ad affresco lasciate dagli artisti locali, singolarmente coinciso con il momento in cui il paese tracciava un confine culturale con i territori limitrofi. Insistendo sulla sua unicità nel panorama europeo, la Finlandia maturava alla fine del secolo le premesse per consolidare le istanze di indipendenza dall'Impero russo. Particolarmente significativa è perciò la determinazione con cui gli artisti presi in esame hanno voluto rifondare *ex novo* la conoscenza e la pratica di una tecnica non usuale, dando corpo alle teorie che circolavano nelle accademie e nelle università. Il mezzo si è fatto dunque espressione di un ideale, ponendosi al servizio di immagini simboliche per la nazione nascente. Narrare lo spirito del proprio tempo per mezzo di un grande affresco, come un pittore del Trecento e del Quattrocento italiano, significava per gli artisti tornare ad essere concettualmente a servizio della propria comunità; allo stesso tempo significava rifuggire la corruzione del presente, preferendogli l'isolamento monastico a favore dell'ispirazione artistica e spirituale, necessarie ad una estrema semplificazione del linguaggio che l'affresco imponeva. Il Rinascimento italiano era visto come un'età mitica, coesa, in cui collettività e individualismo, committenza e produzione artigianale avevano raggiunto l'apice, in equilibrio tra loro. Quasi un'immagine palinsesto, dove ogni secolo e ogni nazione, come direbbe Rosenblum, vi ha dipinto la sua versione.

Le biografie degli artisti nordici ci dicono come allo scoccare del XX secolo fosse fondamentale per un giovane pittore recarsi in Italia con la finalità di studiare la pittura murale; al ritorno in patria, per molti di questi artisti si presenta l'occasione di realizzare una decorazione monumentale. L'aspetto artigianale degli artisti presi in esame non sembrava essere stato ancora indagato in maniera approfondita negli studi finlandesi, così come sembrava mancare un confronto con l'ambiente artistico italiano contemporaneo e la ricostruzione delle relazioni allacciate durante il viaggio di formazione in Italia. D'altro lato, nel corso della ricerca è emersa una bibliografia diradata sulle modalità attraverso cui la tecnica dell'affresco si tramandava in Italia tra i pittori della generazione post-unitaria, che forse apprendevano il procedimento

direttamente in cantiere. L'Italia non era solo depositaria di un sapere antico, ma anche laboratorio vivo di maestranze 'minori', chiamate in tutto il mondo a creare intonaci e pitture murali laddove una tradizione dell'affresco si era perduta o non si era mai avuta. Occorrerebbe infatti non sottovalutare nello studio dell'affresco tardo ottocentesco la figura mediana dello 'stuccatore' o del 'muratore' che, come si è visto, era presente in tutti i cantieri scandinavi, e a cui gli artisti riconoscono la riuscita delle loro opere murali.

Questo studio ha voluto dunque rappresentare una prima proposta in questo senso, focalizzando l'attenzione sulla fortuna e sfortuna di una tecnica fin nelle estreme propaggini settentrionali, indagata nei suoi molteplici risvolti teorici e pratici. Si è scelto di far parlare in gran parte i documenti e le fonti letterarie, per cercare una verità che avrebbe potuto altrimenti essere distorta per la conoscenza fatalmente parziale dell'arte finlandese dell'Ottocento. L'approccio documentario ha permesso di avanzare delle ipotesi ricostruttive attendibili, anche sulla base di confronti iconografici.

Osservare la cultura italiana dal punto di vista di un artista nordico ha permesso di approcciare l'argomento con 'occhi freschi'. Nel dibattito sul nuovo linguaggio dello stile nazionale italiano sembra esserci stato concorde riconoscimento nel *medium* da adottare, l'affresco, ma è mancato un testo di riferimento che facesse da collante, soggetto unificante per le arti visive. Non è irrilevante che l'affresco italiano abbia avuto come tema principale in quegli anni non la Commedia dantesca o i Promessi sposi manzoniani, ma la Storia, privilegiata nell'iconografia risorgimentale⁴²⁸. Sotto questo aspetto, la Finlandia ha potuto raggiungere in tempi più precoci un'unità di linguaggio nelle arti visive, partendo da un processo culturale iniziato all'inizio dell'Ottocento intorno al testo del *Kalevala* e portato a conclusione per opera di Gallen-Kallela.

C'è stato un momento, poi, in cui l'arte finlandese ha rappresentato uno dei possibili modelli alternativi alle proposte artistiche delle grandi 'vecchie' potenze europee, almeno nel campo delle arti applicate. In *Emporium* del giugno 1922 viene riportato un commento di Raffaele Calzini, segretario dell'Esposizione internazionale delle Arti

⁴²⁸ O. Rossi Pinelli, *Dopo l'unità, op. cit.*, p. 565. Ricordiamo gli importanti concorsi artistici indetti in quegli anni da Alinari e Hoepli per la realizzazione di pregiate edizioni illustrate della Divina Commedia e dei Promessi sposi. Si veda *La Commedia dipinta: i concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, a cura di C. Sisi, Alinari, Firenze 2002.

decorative alla Villa Reale di Monza, secondo il quale ‘all’invasione’ della già molto nota arte dell’Inghilterra e della Francia, si preferiva accogliere “ «... le nuove industrie decorative alle quali si dedicano con coraggio e con fede nazioni minori». Leggi: Cecoslovacchia, Polonia, Finlandia; paesi che, avendo risolto ora il problema dell’indipendenza politica, s’avviano a risolvere anche quello dell’indipendenza artistica. È lo stesso problema in cui ci dibattiamo noi. Vedere come altri popoli lo affrontino è dunque una cosa che c’interessa e che, anche, ci può giovare”⁴²⁹.

La ricostruzione dei rapporti artistici tra Italia e Finlandia nella prima metà del Novecento, nell’ultima parte, ha messo in evidenza l’attività di Vittorio Pica a favore della conoscenza dell’arte straniera in Italia. La dispersione della documentazione d’archivio relativa a Pica rende assai difficile il reperimento di materiale inedito, ma è certamente la strada da seguire per comprendere le relazioni intercorse con gli artisti nordici. Meriterebbe un’apposita ricerca d’archivio anche la figura di Anders Zorn, amico di Pica, discreto protagonista del panorama romano tra Ottocento e Novecento e legame importante tra la Scandinavia e l’Italia.

Nell’excursus sulla fortuna italiana di Gallen-Kallela siamo arrivati a lambire il 1950. Dopo quella data non si ha notizia di esposizioni di opere dell’artista in Italia. Questo studio ha voluto riportare l’attenzione sulla sua figura, per aver saputo elaborare una nuova grammatica finlandese, anche grazie all’arte italiana. Insieme agli artisti della sua generazione, che non è stato possibile qui presentare esaustivamente, egli merita di essere riscoperto come una voce che ancora, a distanza, può dirci qualcosa di nuovo sull’arte europea.

⁴²⁹ ‘Cronache’, in *Emporium*, n. 330, 1922, pp. 373-383, pp. 373-374.

I) *Scritti di C. G. Estlander. Saggi di Letteratura, Arte e argomenti generali, (3. Gli anni 1893-1910)*, Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1921

Perché vai in Italia? Relazione a Nornan, atti pubblicati in onore di Svenska folkskolans Vänner, 1890 [pp. 509-516]

Durante una visita di uno dei nostri pittori, si cominciò a discutere dell'Italia, dove costui aveva intenzione di recarsi e dove io sono stato diverse volte.

Nell'ultimo periodo, dopo l'avvento del naturalismo, dell'impressionismo e della pittura di paesaggio, Parigi ha letteralmente soppiantato l'Italia nell'interesse degli artisti. Neppure gli scultori si trattengono più a Roma che un tempo era la terra promessa dell'arte. Si diceva che lì la vita della comunità artistica scandinava si fosse fossilizzata.

Qual era la causa di ciò?

Eravamo generalmente dell'opinione che, per la sfaccettata percezione della natura, dei suoi effetti sui sensi, per la sua influenza sull'uomo e per la bella e potente resa di queste impressioni, non si potesse superare l'arte parigina, che perciò è stata giustamente quella d'avanguardia, in questo periodo di positivismo. Era certo necessario che ci si addentrasse al massimo nel sensismo, affinché la

percezione dei sensi riuscisse a giungere alla sua piena espressione e l'arte non potesse mai più dimenticare di essere arte solo a condizione di muoversi nella percezione dei sensi e di riuscire a rappresentare tutti i suoi più sublimi rapporti, materiali come psichici, e, in questo modo, avere l'aspetto naturale delle cose perfettamente in suo possesso. In particolare la pittura di paesaggio è stata qualcosa di altamente necessario. Durante il lavoro di fantasia in atelier si è arrivati ad una gran quantità di convenzioni, alle quali ci si affidava invece che ai rapporti propri della natura, falsi effetti piuttosto che le fresche impressioni che la natura fa veramente sui sensi. Peggior di tutti era forse l'uso di figure accessorie, animali e uomini, in pitture di paesaggio. C'era stato bisogno di una lunga fila di grandi impressionisti, Decamps, Jules Breton, Millet, Troyon, fino al brutale Courbet e al crudo, incompiuto Manet, per inserire le parti più mobili, come sono uomini e animali in un paesaggio, nella giusta relazione con il resto e riuscire poi a dare luce al tutto in modo naturale.

Ma ora poteva bastare, l'arte non poteva attardarsi in questi dettagli per l'eternità. Il mio amico pittore credeva che ora bisognasse andare alla ricerca del semplice e grande e, per questo motivo, recarsi in Italia.

Non potevo far altro che dargli ragione, e lo feci con gioia e con tutto il mio cuore.

Ma come avrebbe potuto lui, col suo umore sensibile e a conoscenza di tutti i segreti della vita della natura, un vero e moderno animo di pittore, apprezzare gli antichi pittori di affreschi, che erano proprio agli antipodi dell'arte? Per prima cosa egli si limitava a quei pittori del Quattrocento

* Vengono qui riportate in traduzione italiana le fonti finlandesi di riferimento, inedite in Italia (v. Capitolo II).

e Cinquecento esclusivamente concentrati sulla figura umana – qualche relazione tra l'uomo, da un lato, e la vita e la natura, dall'altro, si vede con difficoltà nelle loro opere – e inoltre, come trattavano la stessa figura umana? Concentrati in modo univoco sul carattere interiore e sulla condizione dell'anima, si accontentavano, con così pochi tratti esteriori, di una misura così modesta di ciò che è percepibile dai sensi, da non meravigliare se un impressionista purosangue si sentisse estraneo a loro, al punto da voltar loro le spalle come a scialbi, schematici e sommari pittori di programma. Ciò non avrebbe certo fatto il mio amico pittore, poiché in lui si era svegliato un desiderio per il grande e semplice; sarebbe rimasto affascinato dalla sincerità nelle loro immagini, dalla vivida impressione che suscitano con i loro pochi tratti. Ma certamente avrebbe potuto imparare qualcosa dallo studio della loro tecnica, dato che egli in nessun modo poteva ignorare il fatto così importante che i moderni, per quanto concerne proprio la grandezza, non potevano sperare di poter dipingere grandi personaggi fiorentini, oppure altre simili persone dal carattere serio, in pose accigliate e degne, o prese da alti pensieri.

Qui egli aggiunse: Temo che ci siamo troppo abituati ad attribuire al periodo storico una colpa, che invece è in gran parte di noi stessi artisti. Forse non ci sarebbero, nel tempo in cui viviamo, così poche grandi personalità, nell'una e nell'altra condizione, se soltanto noi artisti li sapessimo ritrarre con grande capacità di percepirne la grandezza. È ciò che speravo di imparare dai veneziani e dai fiorentini. Le "Nozze di Cana" di Paolo Veronese, davanti a cui spesso mi sono soffermato al Louvre, hanno infuso in me questa speranza. Non aveva certo tutte quelle grandiose e magnifiche figure come modelli davanti a sé, mentre dipingeva,

ma la grandiosità nella loro rappresentazione, come la gioia delle loro emozioni, risiedeva certamente nella sua idea.

La tua speranza non rimarrà delusa, risposi io tutto soddisfatto. Può risultare difficoltoso, nelle vecchie opere, giudicare dove la natura finisca e dove cominci l'artista, ma senz'altro è una condizione alla quale l'arte moderna deve prepararsi, se vuole ritrovare l'abilità al grande e semplice: l'artista deve imparare a fidarsi di più della propria fantasia e rendersi più indipendente dal modello nella creazione dell'immagine. O in che altro modo vuole dar valore alla *sua* idea? La grande differenza tra gli antichi in Italia e i moderni a Parigi è, direi, che i primi dipingevano a partire dalla fantasia, solo che avevano una fantasia così vigorosa e allenata, che le immagini interiori erano per loro eccezionalmente vivide. Altrimenti sarebbero stati anche loro impressionisti, ma era l'impressione di questa immagine interiore che eseguivano, non di ciò che era di fronte ai loro occhi. È ora chiaro quale pericolo di diventare convenzionale e ripetitivo un simile procedimento comporti per l'arte e, quando si lascia il Quattrocento, quanta formalità e vuotezza comincia a manifestarsi nell'arte, anche nelle sue personalità maggiori. È merito della tendenza moderna l'aver mostrato il valore di una vera ed autentica verità naturale, ma se si tratta, con questa priorità, di unire un'idea di grandezza e semplicità, così non mi sembra che ciò possa succedere in altro modo che questo, cioè lasciando le briglie un po' più sciolte alla fantasia.

In particolare, a proposito del semplice, perlomeno per quanto riguarda le forme e i caratteri umani, io credo che la cosa dipenda pressoché esclusivamente dall'artista. I fenomeni nella vita umana sono più o meno complicati e i fenomeni semplici,

nell'accezione che qui si considera, sono a malapena visibili. Se ci si attiene completamente, come l'arte moderna, ai fenomeni così come appaiono ai nostri occhi, questi sono costituiti da un'infinità di caratteristiche di maggiore o minore importanza, e se ora si vuole semplificare, non so in che altro modo ciò possa essere fatto se non questo, cioè che l'artista si faccia un'idea del fenomeno e ad esso riduca i tratti esteriori. Non credo che la vecchia scuola fiorentina possa dare altra ricetta che questa: prima comprendere idealmente e, per quanto il soggetto lo consenta, anche grandemente, e poi eseguire questa immagine come un impressionista.

Ma ancora sull'arte e gli artisti dell'Italia – anche se non ci fossero grandi capolavori in Italia, dovresti comunque andarci per semplificare e ampliare il tuo metodo percettivo grazie al rapporto con la sua natura.

Beh, per quanto concerne la grande natura, mi interruppe, non ho alcun bisogno di lasciare la patria.

Fu qualcosa che buttò giù tutte le mie idee e la nostra conversazione si diresse verso l'argomento. Per quanto aggraziata, dolce, sognante e variegata in tutta la sua bellezza, non avevo mai pensato che la natura del nostro paese potesse essere messa sullo stesso piano con la più bella sulla terra, per grandezza e semplicità! Dopo ogni mio ritorno a casa dai viaggi nei paesi del Mediterraneo, tutto il territorio a nord della Alpi – forse con l'eccezione della Norvegia che non ho visto – mi è sembrato misero, e il mio paese mi ha reso melanconico a causa della sua mancanza di contorni, del suo essere debole e opaco. La più splendida delle betulle – e ho abitato diverse estati in un bosco tra i più notevoli del suo tipo – è affascinante, col suo tronco chiaro, la sua massa di foglie piccole e belle, il suo verdeggiare lieve, ma come sono indefinite le sue forme, come sembra

insulso e insignificante vicino ad un castagno oppure ad un noce. Con quale piacere lo sguardo si posa sui nostri colli e sui nostri altopiani, ma bisogna certo ammettere che sono alture e pianure ben modeste a confronto con il paesaggio toscano che si vede dal Monte Oliveto a Firenze o con le colline su cui Siena, Orvieto e Perugia sono costruite. La nostra luce primaverile e la nostra notte estiva non trova confronti, ma c'è veramente lì qualcosa di sublime o lodevole, non ci rende piuttosto confusi e incerti? Peggioro è lo stato dei nostri colli giudicati dal punto di vista della grandezza e della semplicità: rovinati, erosi, arrotondati al punto da essere privi di carattere, sembrano come intagliati da una mano inesperta, senza vere linee o suddivisioni. Anche il limitare del bosco, quando il sole lo illumina con la luce più forte e chiara che può, mostra chiaramente come la foresta di conifere sia scarna, senza forme definite, divisa in mille piccole irregolarità. È certo vero che l'Italia, la Spagna e la Grecia non hanno affatto boschi, che è ancor peggio, ma questi nudi monti hanno contorni grandi e semplici e benché i loro fianchi siano coperti solo di muschio, pallidi olivi e, nelle crepe, tracce di vegetazione, ci sono comunque passaggi di colore sorprendentemente forti e ampi, quando il sole vi si posa a mezzogiorno.

Gli dissi tutto questo, solo vecchie e banali verità, ma lui continuò: - Voglio lasciare la natura del sud al suo posto; i paesaggi che lì ho visto mi sono sembrati accademici, freddi e senz'anima. Ma ciò che ho provato migliaia di volte è quale grande e solenne impressione si ha tra le nostre lande coperte di pini, tra i giganteschi tronchi a colonna con le loro corone, che si stagliano insieme verso il cielo, sia quando il vento li fa sussurrare, sia quando un profondo silenzio regna nel tempio. E le nostre tonanti cascate – può altrove la natura mostrare un più

sublime spettacolo, particolarmente visto che i nostri torrenti ancora in buona parte scorrono in terra vergine, senza che l'impressione sia distratta dal rumore dell'uomo? E anche questi morbidi, rigogliosi isolotti tra stretti che si aprono e si chiudono – non si riceve da tutta questa natura ridente un'impressione grandiosa, quando il silenzio cala sopra il paesaggio e si viaggia ora dopo ora senza vedere dimora umana? Sì, voglio affermare che c'è qualcosa di maestoso nella desolazione che si coglie in molti luoghi nel nostro paese, quando da qualche altura si stende lo sguardo sull'umile e magra foresta di aghifoglie, che infinita ricopre valli e alture, con paludi in mezzo e senza traccia di passaggio umano.

Concordai volentieri su tutto ciò che aveva detto e, anzi, completai la sua serie di esempi ricordando le rosse pareti rocciose sulla costa del sud, così desolate che solo i gabbiani che vi si posano possono raccontare di una grandiosa e secolare lotta col mare in tempesta, ma aggiunsi che tutta la grandezza della nostra natura è remota e deve essere cercata, questa non circonda nessun essere umano come la grandezza nella natura del sud, il che dipende anche dal fatto che l'impressione di grandezza dipende per lo più dalla desolazione e scomparirebbe se la stessa desolazione fosse diminuita dalla cultura dell'uomo.

E la grandezza dell'inverno, continuò lui, quando la coltre di neve si posa sul paesaggio, ricoprendo col suo morbido biancheggiare tutto ciò che è piccolo e grigio, un aspetto nel quale la natura ci circonda con una quantità di sublimi impressioni. E cosa può, inoltre, essere più semplice di questa infinita e uniforme superficie bianca, che comunque è così ricca di variazioni al bagliore del sole, così calda all'imbrunire e così scintillantemente fresca alla luce delle stelle? Ah, colui

che solo riuscisse a catturare su tela ciò che si prova, in modo che le forme e i toni, ma soprattutto le distanze, ciò che è più difficile, potessero apparire così come si vorrebbe! Di certo la nostra natura ci dà grandi e alte sensazioni, solo si fosse capaci di esprimerle.

Già, Dio ci desse la forza e l'abilità, nobile e giovane uomo, pensai tra me e me, e dissi: - È un compito benedetto far risuonare fortemente e chiaramente le più grandi sensazioni della natura del nostro paese attraverso l'arte, per risvegliarne l'eco nei nostri cuori e così innalzare l'amore verso la nostra patria, e io dico che nessun compito sarebbe impossibile – sarebbe folle voler innalzare simili confini per l'arte – ma vai comunque in Italia, forse devi farlo, perché lì la natura è così più facile da trovare e semplice da rappresentare, e che ciò possa poi rivelarti meglio i tesori nascosti della nostra patria.

Anche se deve essere difficile in una sola immagine dare l'impressione dell'infinita e grande quiete tra le isole del lago Saimaa, poiché è solo viaggiando fin lì che si ottiene questa impressione. Dopo una parte del viaggio il paesaggio ci sembra solamente bello, è solo proseguendo, e vedendo come tutte queste parti della nostra ridente natura sono desolatamente quiete, che l'impressione finale diventa sublime, e può veramente un pittore riuscire in questo? La difficoltà di dipingere le masse in movimento di una cascata è ben nota. Mi pare come se tutte le impressioni di grandezza di cui abbiamo parlato finora siano più adatte all'arte del poeta che a quella del pittore. Se si analizzano queste impressioni, si trova che la gran parte della grandiosità ha origine in fattori come lo scroscio, il mormorio e il silenzio, che il pittore non riesce a rappresentare. In che modo, a pensarci bene, è possibile dipingere la desolazione e il silenzio? Mi sembra come se la grandezza della nostra natura

nordica sia costituita di molti elementi, più musicali e poetici che plastici. Non è forse, quando la natura ti è intorno, il musicista o il poeta in te ad essere toccato nel profondo, e tu, in quanto pittore, prendi in prestito le loro sensazioni nel tuo quadro?

E se si vuole semplificare una siffatta natura, non si corre forse il rischio di rovinarne tutto l'impatto con un metodo così sommario? Grazie a Dio conosco Capri, le cui altissime pareti rocciose si gettano a picco nelle onde di un colore tra il verde e l'azzurro, o le piramidi di Palermo che sorvegliano il porto, o le spiagge bianche come il gesso di Amalfi, e così dovunque: linee lunghe e ininterrotte, spigoli acuti, crepacci costeggiati da pareti di roccia, alberi dai rami potenti e dalla chioma di foglie dalle forti sfumature, colori forti in tutti i tipi di vegetazione, anche nel muschio e, oltre a tutto questo, una luce che disegna il tutto in modo chiaro e deciso. Qui la natura si mostra in forme grandi e semplici. Poche e chiare linee definiscono le cime del Soratte, i pini del Gianicolo svettano coi contorni precisi delle loro chiome sull'orizzonte, senza incertezza, piccolezza o interruzione. E nulla è un caso neanche nella vita delle persone in Italia, i fenomeni del paesaggio sembrano essere pronti e semplificati per l'artista. Qui la più moderna pittura di paesaggio può esprimersi al meglio con tutti i suoi mezzi; puoi essere impressionista quanto vuoi, rimarrà sempre qualcosa di grande e semplice nel tuo dipinto, mentre davanti al tuo informe manto innervato c'è bisogno di un po' di astrazione in più per tirare fuori ciò che di grande c'è in quel bagnato infinito. E a renderlo anche semplice poi! Dove trovi in un manto nevoso l'unità interna, alla quale ridurre i tratti esterni, per poi ottenere un'autentica semplicità? Davanti ad un paesaggio italiano, dalle forme così plastiche, dove tutto è di fronte a te, raramente succede che

l'artista non riceva almeno un segno di questa unità. Mentre qui credo che l'unità sia da ricercare nello spirito dell'artista, il che rende la riproduzione difficoltosa. Si è detto appena che qui il pittore deve prendere in prestito altrove gran parte della grandezza per il suo dipinto, ora anche l'unità è da cercarsi nell'attitudine dello stesso artista, cosicché, sotto entrambi gli aspetti, costui deve cercare in se stesso, mentre in Italia la natura del paesaggio fornisce già l'una e l'altra cosa. Per questo sono dell'opinione che la natura italiana sarà per te un'eccellente spiegazione ai maestri italiani e, ancor meglio di loro, ti insegnerà ad interpretare il semplice e il grande.

[Traduzione dallo svedese di Luca Maurizi]

II) Introduzione a *Elenco dei maestri della pittura che meritano di essere rappresentati nella futura collezione delle copie a Helsinki, Helsingfors 1891* (testo non pubblicato)

Il seguente elenco è pensato come una guida indicativa per gli artisti che intendono fare domanda per copiare le opere di uno o dell'altro maestro. Rappresenta un piano per la definitiva realizzazione della collezione, anche se solo per quanto riguarda i maestri che sarebbe auspicabile veder rappresentati nella collezione durante il corso degli anni. D'altronde non può essere inteso che tutte le opere indicate sotto il nome dei vari maestri siano da acquisire; in molti casi un'opera è sufficiente a rendere l'altra completamente superflua. Inoltre si è inteso, con questo elenco, fare in modo che un maestro possa essere copiato in luoghi diversi, dove si trovano i suoi capolavori e dove l'artista che esegue la copia può avere interesse a soggiornare per motivi di studio. Dato che per ogni copia deve essere redatto un contratto, dovrebbe risultare semplice fare in modo che un maestro sia appropriatamente rappresentato nella collezione, mentre, per quanto concerne i maestri, sia tenuto chiaro, sarebbe da auspicare che fosse messa in evidenza l'evoluzione della pittura, per quanto sia possibile, grazie alla scelta di quei maestri che rappresentano i culmini di tale evoluzione artistica, che ne siano stati i pionieri e nella cui arte l'essenza del proprio popolo e della propria epoca si sia rispecchiata.

Nel caso un'opera non possa essere copiata nelle dimensioni originali, sta all'artista che presenta la domanda proporre sia il formato della copia, sia quale altra tecnica pittorica sia da utilizzare al posto del colore ad olio, che è la norma.

La sovvenzione fissata dallo stato per tale scopo è di 5000 marchi all'anno e viene, per cominciare,

concessa per due anni a cominciare dall'inizio del 1891.

La domanda, che deve essere presentata alla direzione dell'Associazione Artistica Finlandese entro una certa data comunicata sui giornali, deve contenere informazioni sul prezzo della copia e sulla data entro la quale l'artista si impegna a consegnare la copia.

Gli artisti possono anche proporre di copiare opere non comprese nell'elenco, purché siano rappresentative dell'arte dei maestri che le hanno realizzate.

La direzione dell'associazione artistica è autorizzata sia a stipulare contratti preliminari con gli artisti, sia, quando una commissione sia stata portata a termine, a far controllare la copia consegnata da una propria commissione per la stima del prezzo e per l'acquisto.

La spedizione ecclesiastica del Senato Imperiale ha il diritto di prendere l'ultima decisione sull'opera da acquisire, sulla base della suddetta stima eseguita, e di pronunciarsi sull'acquisto e versare la somma.

Le copie saranno acquistate a spese dello stato e conservate nella collezione dell'Associazione Artistica.

Le copie potranno essere eseguite, nel caso in cui ciò sia giudicato opportuno e che le spese risultino essere minori, anche da artisti affidabili domiciliati all'estero nelle vicinanze dell'originale da copiare.

[Traduzione dallo svedese di Luca Maurizi]

III) Juhani Aho, *Minkä mitäkin*
Italiasta, s.d., WSOY, Porvoo 1921

Sugli affreschi [pp. 227-231]

Chi ripensa alle meraviglie dell'Italia, l'arte viene per prima in mente. Ma quando ripenso all'arte, quando chiudo i miei occhi e lascio le immagini scorrere davanti ai miei occhi, non vedo niente in modo così chiaro quanto gli affreschi, che sono dappertutto per affascinare l'osservatore. Anche se non avevo mai visto un vero affresco prima di arrivare in Italia, avevo per essi un segreto rispetto. Se ricordo bene, avevo letto in qualche libro di estetica che la pittura a olio ha danneggiato la vera pittura, che non dà l'opportunità di correggere l'errore, e ha fatto sparire l'accuratezza della mano e dell'occhio. Un artista ha un muro davanti a sé, che sia il muro di una chiesa, di un palazzo o di qualche altro ambiente elegante, e gli viene ordinato di decorarlo. Egli non ha nessuna possibilità di tracciare un segno sbagliato o di correggere un colore oppure di ricoprire, bensì il segno che lui ha fatto rimane indelebile. Che responsabilità ha l'artista verso il committente, che peccato, quando non si può mai cancellare quello che è fatto! Ma che impulso anche, calcolare le quantità, misurare le proporzioni, esercitare la mano e gli occhi e fare attenzione a non essere negligente, incompleto. Persino se si vuole fare un minimo di lavoro decente, si deve usare tutta la forza della propria ispirazione. È per questo che subito quando li ho visti hanno avuto un impatto così profondo su di me? Quasi sempre quando stavo di fronte agli affreschi, sentivo che erano come appena usciti dalla testa dell'artista, pronti e già sviluppati. Queste forme e questi colori non sembrano una copia di ciò che l'artista ha visto in natura, ma piuttosto pensieri che si sono illuminati nella sua anima. Quando nell'arte realista

contemporanea si vede così tanto copiare la natura senza pensieri propri, così tanto lavoro inutile e senz'anima sui dettagli, è così rinfrescante arrendersi in questo puro piacere dell'arte che gli affreschi fanno nascere. Nel dipingere ad affresco la voglia di criticare svanisce, rispetto all'arte moderna che facilmente ne dà il motivo. Non voglio essere cavilloso, come sono di solito il pubblico e i critici d'arte, su come è dipinta quella pietra o quel tronco o su quanto scuro da errori è dipinta quella mano o quel naso.

Cerco solo l'idea che l'artista ha voluto mostrare, cerco quelle impressioni, le immagini che gli si sono impresse nella mente. I dettagli non sono così importanti, quanto l'effetto che dà il tutto.

Può darsi, che questo disinteresse per i dettagli venga perché la tecnica, almeno negli affreschi migliori, è superiore alla critica; o che perdonare un errore, quando si sa che è conseguenza di quel modo di lavorare e di quelle difficoltà, che ci vuole per vincere sui materiali.

Ma dobbiamo cercarlo [il disinteresse per i dettagli] da un'altra parte.

Una proprietà che fa i pittori ad affresco così belli, è il lato *koristeellinen*, ovvero decorativo.

Di questi tempi, in cui si fa pittura a olio o in cornice, l'artista quasi mai può pensare a ciò che c'è intorno, o dove si colloca l'opera. L'acquirente può appenderla ovunque e in ogni luce, come preferisce. Il vecchio pittore ad affresco aveva invece sempre in mente il muro, a cui la sua opera sarebbe rimasta legata per sempre e a cui doveva adattarsi.

Perciò egli deve prendere in considerazione l'effetto finale che darebbe la pittura nel proprio luogo, calcolare l'effetto di luce e colore, adattare le forme sul muro.

Così, quando l'affresco è indipendente, l'opera puramente ideologica è anche decorazione: su muro, su carta da parati,

e deve dare un effetto puramente decorativo al muro. Tutta questa prima intenzione dell'arte pittorica è spesso meravigliosamente pensata, che l'occhio comunque, quando si stanca del soggetto gode comunque inconsciamente delle linee e dei colori in sé.

Questo hanno fatto i pittori ad affresco più bravi e lo hanno raggiunto. Ho spesso vagato di volta in volta per chiostri delle abbazie, mi sono seduto in chiese e cappelle decorate in questa maniera, dove i muri hanno riflessa la misteriosa bellezza degli affreschi, che è così discreta, che non grida per ricevere attenzione, che non si affolla né abbaglia, ma che comunque si sente nell'aria e da cui allo stesso tempo scaturiscono pensieri e soggetti magnifici, se si vuole osservarli. Sento spesso dire, che la qualità del soggetto trattato non dovrebbe influenzare il giudizio sull'opera e che solo la maniera in cui è trattato e in cui è realizzato devono darne il valore artistico. Ma a stento l'arte antica sarebbe così ammirata, a stento ci influenzerebbe così fortemente, se non avesse preso i suoi soggetti da così in alto.

Siamo così tanto abituati a tali soggetti, che non ci viene in mente quanto coraggio e quanta ispirazione artistica ci sono voluti per creare quello che è stato creato. O può l'artista veramente arrivare con la mano più in alto che quando la prende Dio dal cielo, e comincia a dipingere il Suo unico figlio, Maria e gli apostoli e i santi? Tutti questi, e per la maggior parte solo questi, e altri soggetti dalla Bibbia sono stati presi in considerazione dagli artisti di quei tempi per la loro arte. Senza paura l'artista ha aperto la porta del cielo e lo ha abitato, la sua immaginazione si è spinta dentro la terra e vi ha trovato l'Inferno che senza indugio ha rappresentato, è voluto essere parte della creazione del mondo e

ha saputo esattamente come era la vita nel Paradiso, e non ha avuto paura di invocare neanche il Giudizio Universale. Onore a chi lo merita; tutti dovrebbero onorare volentieri anche i soggetti apprezzati ai tempi d'oggi, ma non meravigli se l'idea cresce e l'emozione si schiude maggiormente quando l'osservatore deve, come dire, a quattr'occhi, guardare alle grandi domande della vita e della morte e a coloro che le rappresentano in cielo e in terra.

Noi vi siamo già abituati, sfogliamo la Bibbia illustrata come qualunque altro libro di immagini, ma, quando è nata, l'arte religiosa chiesastica ha probabilmente incontrato emozioni profondamente religiose e l'immaginazione nuova del pubblico. Ha acceso i cuori come ai nostri tempi accende i cuori l'arte "nazionale", ma il soggetto dell'entusiasmo era comunque più eccelso e l'influenza era più profonda. Era così forte, che un'opera poteva ascendere fino al livello del soggetto – un fenomeno che anche oggi si vede nei paesi profondamente cattolici. E non è un miracolo, che ciò sia accaduto al pubblico e che le immagini della Madonna siano state portate in processione attraverso le città, quando lo stesso artista ha potuto estasiarsi.

Un esempio di ciò lo troviamo in un monaco pittore, Angelico da Fiesole, vissuto prima di Raffaello, di cui si narra che era così in simbiosi con i suoi soggetti, che, per esempio, quando ha dipinto la Crocefissione ha iniziato a piangere davanti alla sua opera.

Gli affreschi di questo monaco e dei suoi contemporanei, secondo me, corrispondono maggiormente a questa idea dell'arte. Influenzano con forme e colori quasi deliberatamente semplici; sono virginalmente ritrosi, profondamente religiosi e devoti e si uniscono con meravigliosa modestia al muro. Sono tutti nelle chiese e nei

conventi. I corridoi e le celle dei monaci nel convento di San Marco a Firenze sono decorati da lui e lì forse c'è la sua opera migliore: l'angelo annunciante a Maria. Ora tutto il mondo li guarda con meraviglia, un flusso perenne di persone vagabonda attraverso gli apostoli inginocchiati sotto la Croce, e la madre di Dio, il figlio di Dio. L'artista ha ricevuto il riconoscimento totale anche dalla posterità, non inferiore a quello accordato a Raffaello e Michelangelo. Sembra comunque che tale riconoscimento sia inferiore a quello forse accordatogli dai suoi contemporanei, quei monaci silenziosi, le cui semplici celle non erano animate da altre immagini tranne uno o due piccoli affreschi, che il pennello dell'artista aveva creato sulle pietre bianche per accarezzare l'occhio dell'eremita e rallegrarlo.

[Traduzione dal finlandese di Anu Haapanen, Janne Hakkarainen, Stella Bottai]

IV) *Arte. Alcuni ricordi di Axel Gallén*, Ateneum, 1901 [pp. 273-275]

“Sehr schön aber weiter”, sentii esclamare un padre di famiglia, entrando con una schiera di figlie nella cappella medicea di Palazzo Riccardi a Firenze. Dopodiché si girò sui tacchi, diede uno sguardo distratto all’opera di Benozzo Gozzoli che ravviva ed illumina tutto intorno la piccola sala, e se ne andò seguito da tutte le sue figlie. Sono certo che lo stesso agiato e colto borghese rimarrebbe un’ora in ipocrita insoddisfazione davanti alla “Madonna” di Raffaello a Dresda e cadrebbe in nobile estasi di fronte alle luminosità di Andrea del Sarto o di Carlo Dolce. Lo stesso gentiluomo si volterebbe indignato davanti all’affresco di Lorenzetti “Il trionfo della morte” a Pisa oppure, con una risata, si prenderebbe gioco dell’anatomia dei diavoli o dell’ascesa delle anime. E, una volta tornato a casa, a malapena ricorderebbe l’intera immagine, mentre non avrebbe certo risparmiato i più eccelsi superlativi discutendo, davanti ad una tazza di caffè, di Raffaello, ben più facilmente rimasto impresso nella memoria. Sì, Raffaello, il grande Raffaello – E da noi? Conosciamo, nonostante i viaggi, davvero poco della pittura italiana a parte Raffaello e ammiriamo, purtroppo, solamente i suoi lati peggiori e, vorrei volentieri dire, criminali.

Che l’Italia sia ricca di tesori artistici è un vecchio luogo comune, con il quale per la precisione si intende, per ciò che riguarda la pittura, il Vaticano e Palazzo Pitti, ma che molte delle città più piccole siano delle opere d’arte in sé e per sé, dall’urbanistica e dai palazzi fino ai più semplici ornamenti, è qualcosa su cui generalmente riflettiamo meno.

In tutto questo splendore non si rende mai onore in primo luogo alle pitture,

ma queste si considerano collegate all’insieme solo in funzione complementare, per donargli l’ultimo tocco di perfezione. Queste sono, il più delle volte, dipinte “al fresco” e fortunatamente non possono⁴³⁰, come i quadri delle gallerie, essere esposte in noiose schiere, ma diffondono la loro eterna bellezza dipinte negli intonaci dei muri, spesso debolmente, ma sempre adeguatamente illuminate. Proprio il fatto che siano eseguite con così sicura sensibilità proprio nella loro collocazione e che concorrano a creare un tutt’uno con l’architettura, comporta che non possano essere ammirate nemmeno nelle migliori riproduzioni. Quale ricchezza di colori ed eppure quale senso d’insieme, quale severa profondità e quale forte gioia di vivere c’è nel pensiero e nell’esecuzione. In Italia ebbi fin dall’inizio l’impressione che l’ambiente e la materia di pregio abbiano né più e né meno costretto gli artisti a dedicarsi con religiosa venerazione alla propria arte, a pensare in grande, a dipingere con colori che fossero sempre in armonia tra loro. Ma questa impressione fu successivamente smentita in modo brutale nella moderna pittura italiana.

Avendo davanti a me le fotografie portate dall’Italia, cerco di aiutare la memoria a tornare agli attimi in cui la mia anima s’immerse nella grande arte. Qualcosa suggeriscono comunque queste immagini sbiadite: guarda i mendicanti lebbrosi e gli storpi nel “Trionfo della morte”, che invano supplicano gli angeli della morte di essere liberati! Tutto è un disperato lamento di miseria, un’intera casta che urla. Ma inesorabile la morte volge la sua falce sui privilegiati, vestiti con abiti preziosi, distintamente intenti ad ascoltare musica o a scambiarsi sguardi di contraccambiata passione. – Un’altra

⁴³⁰ Da Pompei ed Ercolano si è in verità riusciti a prelevare frammenti di affresco e sono stati esposti nel Museo Nazionale di Napoli.

scena del dipinto rappresenta una principesca compagnia di caccia a cavallo, improvvisamente sorpresa di trovare sul proprio sentiero tre cadaveri in differente stato di decomposizione. I cavalli indietreggiano oppure si impennano con le narici allargate, i cani abbassano le orecchie e gli aristocratici cacciatori si chiudono il naso con le dita guantate. Sulla montagna un eremita munge la sua cerva ed una volpe corre con un corvo in bocca. – Il colore è aspro come il soggetto del dipinto, ma bello e virile.

Questo affresco è, così come gli altri nel cimitero di Pisa, dipinto sul lato interno del muro quadrato, all'interno del quale riposano i defunti, e protetto sopra dalla pioggia e dal sole solo dal tetto della loggia, ma scoperto per il resto. In Italia si attribuisce l'opera normalmente a Lorenzetti, ma altrimenti la si considera opera di Orcagna.

Di Lorenzetti c'è un affresco, che copre un'intera parete nel palazzo municipale di Siena. È una scena allegorica con motivi per me di difficoltosa interpretazione, con un dettaglio che l'artista pare aver trattato con più cura rispetto agli altri: una figura femminile seduta vestita di un abito bianco è rimasta impressa nella mia mente. Nonostante la parola "pax" scritta in stampatello e il simbolico ramoscello di palma in mano, rimane comunque per me un'apoteosi del riposo in forza ed in salute, se di pace si tratta, allora sarebbe la pace in attesa della guerra.

L'idea di ciò che l'intera scena rappresenta non è qui così chiara e lampante come nel "Trionfo della morte", ma il colore è più delicato, più ricco e saturo, la forma più semplice e tranquilla, ma di carattere meno tagliente.

Proprio in questo vecchio edificio potei constatare in che modo disgustoso un affresco può essere trattato. In una sala, che dà sulla piazza semicircolare inclinata verso il palazzo municipale, qualche moderno italiano dei soliti "bravi" ha rappresentato una battaglia della guerra d'indipendenza come una panoramica continua intorno a tutta la sala. La parete pullula di bersaglieri "correttamente disegnati" e di austriaci nell'atto di spararsi a vicenda dalle opposte pareti, con le canne di fucile puntate proprio fuori dell'immagine. In mezzo alla parete principale risplende Vittorio Emanuele, credo, a cavallo nel fumo e nella polvere. Un'autentica "scena all'aperto" nella sua ornamentalità, con colori così crudi e sgradevoli che la scambiai per una pittura a tempera, fino a che il custode orgogliosamente non mi spiegò che si trattava di un affresco. A malapena avevo timidamente sbirciato attraverso la grande e moderna doppia porta, che, come il gentiluomo tedesco, pensai: "sehr schön aber weiter".

[Traduzione dallo svedese di Luca Maurizi]

TAVOLA RIEPILOGATIVA DELLE PARTECIPAZIONI DI GALLEN-KALLELA IN MOSTRE ITALIANE 1902-1950⁴³¹

1895

I Biennale di Venezia (opere proposte da Gallen-Kallela e non esposte)



Ilmarinen che forgia il Sampo (fig. 47)



Problème (fig. 48)

1902

I Esposizione del Bianco e Nero a Roma



Ex libris di Filip Gallen-Kallela (fig. 50.2)



Ex libris di J.J. Tikkanen (fig. 50.3)



Musica primitiva (Precipizio, fig. 50.1)



La difesa del Sampo



Ispirazione (fig. 51)



L'arciere

⁴³¹ In molti casi è stato difficile, se non impossibile, identificare le opere di Gallen-Kallela presenti nelle mostre italiane per la genericità dei titoli riportati nei cataloghi. In questa tavola riepilogativa si propone dunque una ricostruzione delle opere in mostra, evidenziando con una cornice grigia quelle la cui individuazione è più incerta.



Uno studio di donna

1909

VIII Biennale di Venezia- Sezione Bianco e Nero



L'arciere (fig. 55)

Mostra della Società Amatori e cultori di Roma – Sezione Bianco e Nero



L'orso



Il bivacco

1910

IX Biennale di Venezia- Sezione Bianco e Nero



Il bivacco



Dopo il passaggio del treno



L'orso



Musica primitiva (fig. 50.1)



La vendetta di Kullervo (fig. 58)



La difesa del Sampo



Ispirazione (fig. 51)

1914 XI Biennale di Venezia. Mostra individuale di Gallen-Kallela



Vecchia col micio



La difesa del Sampo (fig. 26)



La vendetta di Joukahainen



Fratricida



La costruzione della casa



La vendetta di Kullervo



La madre di Lemminkäinen
(fig. 61)



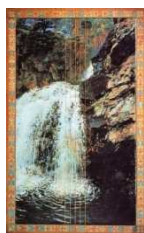
Ritratto di Setälä



Ritratto di Gorki



Il gemito del battello



La cascata a Mäntykoski



I ladri di Sampo



Pino spaccato



Bagnanti (Le figlie di Wellamo)



Kullervo va alla guerra (fig. 7)



Primavera



Problème (fig. 48)



Ritratto di Mary Gallen-Kallela



Ritratto di madre e bambino



Ritratto di Mahler



La foglia di banano



Giovane guerriero Kikuyu



Kikuyu



Ghepardo



Savana selvaggia



Modello per la cupola del
Museo nazionale di Helsinki



Barcarola

I Esposizione Internazionale di Bianco e Nero a Firenze



Interno e corte



Kullervo (fig. 58)



Testa di fanciulla



Roccia sotto la neve



L'orso



Musica primitiva (fig. 50.1)



Ritratto di vecchia signora

1937
Mostra d'arte finlandese del XIX e del XX secolo a Roma e Milano



Paesaggio con pecore



Il bimbo e il corvo



Al sole



Ritratto della moglie dell'artista



Fratricida



Ragazza

1950
Mostra di arte finlandese a Firenze



Démasquée (fig. 67)



Fratricida



Ragazza

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA*

ARCHIVI

In Finlandia

Archivio della Biblioteca dell'Università di Helsinki - Biblioteca Nazionale Kansallikirjasto/Collezione Tikkanen/HYK Coll. 242

Archivio di Tarvaspää presso l'Archivio Nazionale di Helsinki - Rauhankatu Kansalliarkisto/Coll. Gallen-Kallela VAY3538

Lettere di artisti vari presso l'Archivio centrale di Arte di Ateneum - Finnish National Gallery, Helsinki/TKK

Archivi delle lettere presso la Società Svedese di Letteratura in Finlandia - Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsinki/Coll. Estlander SLSA 252.6/lettere di Vittorio Pica

Lettere di artisti vari presso l'Archivio delle lettere della Società di Letteratura Finlandese - Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS), Helsinki/collezione K 248

In Italia

Roma

Archivio Bioiconografico della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma/busta Akseli Gallen Kallela/cassetto 134, scheda 9279

Elenco copisti e fotografi nei musei e nelle gallerie italiane dopo il 1870, Archivio Centrale di Stato - Ministero della Pubblica Istruzione - Direzione Generale Antichità e Belle Arti (AABBAA), I e II versamento

Corrispondenza di Ugo Ojetto/Fondo Ojetto/Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma: lettere di Gianni Vagnetti, serie 1/cassetta75/ins. 25 VAGNETTI; di Filadelfo

* Per comodità del lettore, in parentesi quadra è riportata una traduzione italiana dei titoli in finlandese e svedese.

Simi, serie 1/cassetta 69/ins. 23 SIMI; di Eliel Saarinen, serie 1/cassetta 65/ins. 1 SAARINEN

Corrispondenza di Antonio Maraini/Fondo Maraini/Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma/Documenti relativi alla Mostra del paesaggio italiano a Helsinki, serie 1/cartella 27 - UA14 - Mostra del paesaggio italiano circolante a Varsavia, Helsinki, Tallin, Kaunas e Riga; documenti relativi alla mostra di arte finlandese a Milano e Roma nel 1937, serie 2/cartella 40 - UA64 - Mostra dell'arte finlandese del XIX secolo (Milano 1937)

Registri presenze al Circolo Scandinavo di via della Lungara a Roma/Inskrivningsprotokoll/ 1865-1873/1881-1899 (3 cd-rom)

Archivio Storico dell'Accademia di San Luca di Roma

Venezia

ASAC - Archivi della Biennale di Venezia/Fondo storico/Scatole nere/n. 1/Lavoro preliminare - bozza elenco artisti da invitare alla I Biennale

ASAC - Archivi della Biennale di Venezia/Fondo storico/Serie Autografi, CA8, G-H

In Francia

Archives des Musées Nationaux, Paris. Archives des copistes au Louvre - Maîtres des écoles italienne, espagnole et anglaise, 1893-1920: faldone LL27; école flamande, 1882-1893: faldone LL23; école hollandaise et allemande: 1893-1914: faldone LL24

Archives Maurice Denis, Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye/Correspondance/Rissanen (3 lettere), Finch (1 lettera), Sparre (1 biglietto)

CARTEGGI E MEMORIE PUBBLICATI

A. GALLEN-KALLELA, "Konst. Några hågkomster af Axel Gallén" [Arte. Alcuni ricordi di Axel Gallén], in *Ateneum*, Helsinki 1901, pp. 273-275

E. MANNERHEIM-SPARRE, *Taiteilijaelämä* [Vita d'artista], Otava, Helsinki 1951

- A. GALLEN-KALLELA, *Kallela-kirja* [Lettere da Kallela], WSOY, Helsinki 1955
- K. GALLEN-KALLELA, *Isäni Akseli Gallen-Kallela* [Mio padre Akseli Gallen-Kallela], 2 voll., WSOY, Porvoo 1965
- S. SARAJAS-KORTE, *Le sentiment mystique chez Axel Gallén, peintre du Kalevala*, in *Le monde kalévaléen en France et en Finlande, avec un regard sur la tradition populaire et l'épopée bretonnes, Actes du colloque tenu à Paris et à Riec-sur-Belon du 13 au 16 mars 1985*, a cura di H. Kirkinen et J. Perrot, SKS, Helsinki 1987
- Aivi GALLEN-KALLELA, *Jorma Gallen-Kallela 1898-1939 - Taide ja isänmaa* [Jorma Gallen-Kallela 1898-1939 - L'arte e la patria], Helsinki 1989
- J. ILVAS, *Pekka Halonen - sanoin ja kuvin*, [Pekka Halonen, parole e immagini], Otava, Helsinki 1990
- J. ILVAS, *Sanan ja tunteen voimalla - Akseli Gallen-Kallela kirjeitä / A self-portrait in words - The letters of Akseli Gallen-Kallela*, Valtion taidemuseo - Kuvataiteen keskusarkisto, Helsinki 1996
- Finland - A cultural encyclopedia* (varie voci biografiche), Finnish Literature Society, Helsinki 1997
- Niin kutsuttu sydämeni: Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873-1901* [Il mio cosiddetto cuore: le lettere di Albert Edelfelt alla madre], a cura di A. Kortelainen, Otava, Helsinki 2001

ARTISTI DEL MOVIMENTO NUORI SUOMI

- L. SPARRE, "Modern etching and engraving in Finland", in *Modern etching and engraving*, a cura di Ch. Holme, The Studio publications, special summer number, Londra 1902, s.p. con riproduzioni
- O. OKKONEN, *Juho Rissanen: elämäkertaa ja taidetta* [Juho Rissanen: la biografia e l'opera artistica], WSOY, Porvoo 1927
- O. OKKONEN, *Akseli Gallen-Kallela Taidetta* [L'arte di Akseli Gallen-Kallela], WSOY, Porvoo 1948
- O. OKKONEN, *Akseli Gallen-Kallela - Elämä ja taide* [Akseli Gallen-Kallela - La vita e

le opere], WSOY, Porvoo 1961 [I ed. 1949]

J. PUOKKA, *Magnus Enckell: ihminen ja taiteilija* [Magnus Enckell: uomo e artista], Otava, Helsinki 1949

H. AHTELA, *Helena Schjerfbeck*, Holger Schildts Förlag, Helsingfors 1953

B. HINTZE, *Albert Edelfelt*, WSOY, Porvoo 1953

A. TOIKKA KARVONEN, "The Kalevala illustrations of Akseli Gallen-Kallela", in *The American Scandinavian Review*, 1962, pp. 254-260

A. REITALA, "Rissasen arvoitus" [Il mistero di Rissanen], in *Ateneum Art Bulletin*, 1972, pp. 2-8, 41

M. TREIB, "Gallen-Kallela: a portrait of the artist as an architect", in *Architectural Association Quarterly*, n. 3, 1975, pp. 3-13

Juhla-Kalevala ja Akseli Gallen-Kallelan Kalevalataide [Il Grande Kalevala e l'arte kalevaliana di Akseli Gallen-Kallela], a cura di Aivi Gallen-Kallela, WSOY, Porvoo 1981

O. OKKONEN, *Sigrid Jusélius' mausoleum Frescoes*, Printaco, Helsinki 1981

M.-R. SIMPANEN, *Juho Rissasen Rakentajat-fresko vuodelta 1909 Kuopion museossa* [Gli affreschi di Juho Rissanen al museo di Kuopio nel 1909], Pro gradu-tutkielma, Jyväskylä 1982

T. MARTIN & D. SIVÉN, *Akseli Gallen-Kallela, National Artist of Finland*, Finnreklama Ltd., Sulkava 1985

K. KARVONEN-KANNAS, "Akseli Gallen-Kallela - The creator of Finnish design", in *The Journal of Decorative Arts Society 1890-1940*, n. 11, 1987, pp. 1-4

Magnus Enckell 1870-1925, a cura di T. Pennanen e T. Suominen, Tampereen taidemuseo, 10.6.- 4.9.1988, Tampere 1988

A. KARIVIERI, *Eksynyt: Akseli Gallen-Kallelan varhaisrealistisen teoksen analysointia - Lost: an analysis of one of Akseli Gallen-Kallela's early realist works*, Ateneumin Taidemuseo n. 31, Helsinki 1989

R. STEWEN, *Hugo Simberg. Unien maalari* [Hugo Simberg. Pittore dei sogni], Otava, Helsinki 1989

- P. SUHONEN, *Akseli Gallen-Kallela, käsityöläinen ja osallistuja - Akseli Gallen-Kallela, craftsman and participator*, Gallen-Kallela museo, 27.4. - 1.10.1989, Tarvaspää - Espoo 1989
- E. KÄMÄRÄINEN, *Juho Rissanen. Naurava kisälli* [Juho Rissanen. Allegro artigiano], WSOY, Porvoo 1993
- M. LEVANTO, *Hugo Simberg ja haavoittunut enkeli* [Hugo Simberg e *L'angelo ferito*], Valtion Taidemuseo, Helsinki 1993
- E. KÄMÄRÄINEN, *Akseli Gallen-Kallela, artist and visionary*, WSOY, Porvoo 1994
- K. KAISLA, "Akseli Gallen-Kallela and Germany" (estratto del simposio *Nordisk kunst og Tyskland omkring år 1900*, Università Odense, Copenhagen 1993), in *Konsthistorisk Tidskrift*, n. 3-4, 1994
- M.-R. SIMPANEN, *Rinkitanssi* [Danza in cerchio], Kuopion taidemuseon julkaisuja n. 16, Kuopio 1995
- Akseli Gallen-Kallela*, a cura di J. Ilvas, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 16.2. - 26.5.1996 - Turku Art Museum 26.6. - 1.9.1996, Ateneum, Helsinki 1996
- A.-M. VON BONSDORFF, *Helsinki-Pariisi-Firenze. Pekka Halonen, Elin Danielson-Gambogi, Väinö Blomstedt ja Albert Gebhard Halosenniemessä Tuusulan Rantatiellä/Helsinki, Paris, Florence: a Finnish artist's path*, mostra a cura di M. Naski-Multanen, Museo di Tuusula, 4.5 - 1.9.1996, Tuusula 1996
- E. KÄMÄRÄINEN, *Merenpoika Hugo Simberg*, WSOY, Porvoo 1996
- L. LINDQVIST, *Bringing art to life. Turn-of-the-century Finnish artists' homes*, Otava, Helsinki 1997
- Juho Rissanen ja suomalainen kansa - Juho Rissanen and the Finnish people*, a cura di M.-R. Simpanen, Kuopion taidemuseo, 10.12.1997 - 8.3.1998, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 2.10 - 27.12.1998, Kuopion Taidemuseo, Kuopio 1997
- Ellen Thesleff*, a cura di S. Sarajas-Korte, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki 27.2 - 24.5.1998 - Tampere Taidemuseum 13.6 - 13.9.1998, Helsinki 1998
- Hugo Simberg 1873-1917*, a cura di M. Levanto, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 25.2. - 28.5.2000, Helsinki 2000

Koleasta talvesta kesäaamuun: otteita Hugo Simbergin kirjeistä/Från kulen vinter till sommarmorgon: utdrag ur Hugo Simbergs brev [Dal freddo inverno a un mattino d'estate: estratti dalle lettere di Hugo Simberg], a cura di H.-L. Paloposki, Ateneum - Sinebrychoff, Helsinki 2000

Hugo Simberg - ABC book, a cura di M. Levanto, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, Helsinki 2000

Edelfelt Parisiissa, a cura di M. Catani, Turun Taidemuseo, 6.5. - 16.9.2001 - Tikanojan Taidekoti, 28.9 - 25.11.2001, Koteva, Turku 2001

Eero Järnefelt. 1863-1937, a cura di H. Malme, Joensuu Art Museum, 14.6.2001 - 6.1.2002 - Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 15.2. - 26.5.2002, Joensuu 2001

J. GALLÉN-KALLELA-SIRÉN, *Axel Gallén and the Constructed Nation: Art and Nationalism in Young Finland 1880-1900*, PhD thesis, New York University, 2001

J. GALLÉN-KALLELA-SIRÉN, *Minä palaan jalanjäljilleni. Akseli Gallen-Kallela elämä ja taide* [Ritorno sulle mie orme. La vita e l'arte di Akseli Gallen-Kallela], Otava, Helsinki 2001

G. BACCI DI CAPACI CONTI, *Elin Danielson-Gambogi. Una donna nella pittura*, Museo Civico Giovanni Fattori, 30.11.2002 - 5.1.2003, Comune di Livorno, Livorno 2002

Albert Edelfelt 1854-1905. Jubilee Exhibition, a cura di H. Sariola, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 3.9.2004 - 30.1.2005, Helsinki 2004

R. KONTTINEN, *Oma tie. Helene Schjerfbeckin elämä* [La propria strada. La vita di Helene Schjerfbeck], Otava, Helsinki 2004

Pekka Halonen - Neljä vuodenaikaa / Four Seasons, a cura di A.-M. von Bonsdorff, Retretti Art Center, 2.6. - 28.8.2005, Helsinki 2005

Akseli Gallen-Kallela: the spirit of Finland, a cura di D. Jackson, P. Wageman et al., Groninger Museum, 17.12.2006 - 15.4.2007, Groninger Museum - NAI Publishers, Rotterdam 2006

Akseli & Nuori Suomi, DVD, Tampereen Taidemuseo, Tampere 2006

Elin Danielson-Gambogi. Italian valossa - I italienskt ljus - Nella luce italiana, a cura di V. Heininen et al., Didrichsen Museum Helsinki, 27.1. - 17.6.2007, Helsinki 2007

G. BAUVOIS, *Le Pinceau et la Médaille. Les réseaux coopératifs d'Albert Edelfelt dans le champ artistique français. 1874-1905*, Joensuu University Press, Joensuu 2007

Helene Schjerfbeck - 1862-1946, a cura di A. Görgen & H. Gaßner, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20.10.2007 - 20.01.2008, Paris-Musées, Paris 2007

V. LUKKARINEN, *Pekka Halonen - Pyhä Taide* [Pekka Halonen – L'arte sacra], SKS, Hämeenlinna 2007

Pekka Halonen, a cura di A.-M. von Bonsdorff, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 7.3. - 24.8.2008, Helsinki 2008

A. LUKKARI, *Sammon puolustus. Akseli Gallen-Kallelan temperamaalaus kansallisen ideologian peilinä* [La difesa del Sampo. Le opere a tempera di Akseli Gallen-Kallela come specchio dell'ideologia nazionale], tesi di laurea, Università di Helsinki, a.a. 2007/2008

STUDI E FONTI SULL'ARTE FINLANDESE TRA OTTO E NOVECENTO

C. G. ESTLANDER, *De bildande konsternas historia: från slutet af adertonde århundradet till våra dagar* [Storia delle arti, dalla fine del XVIII secolo fino ai giorni nostri], L. J. Hiertas Förlag, Stockholm 1867

C. G. ESTLANDER, *Varför reser du till Italien?* [Perché vai in Italia?], atti pubblicati in onore di Svenska folkskolans Vänner, 1890, in *Skrifter av C. G. Estlander: uppsatser i litteratur och konst samt allmänna ämnen*, Svenska Litteratursällskapet i Finland (3. åren 1893-1910), Helsingfors 1921

Le Pavillon finlandais à l'Exposition universelle de 1900, Paris [1900]

G. SOULIER, "Le Pavillon de Finlande à l'Exposition Universelle", in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1900, tomo VIII, pp. 1-11

Mir iskusstva [Il mondo dell'arte], nn. 7-8, 1899; nn. 13-24, 1900; n. 1, 1904

E. AVENARD, "L'Exposition finlandaise au Salon d'Automne", in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1908, tomo XXIV, pp. 137-146

E. AVENARD, "Axel Gallén-Kalléla", in *Art et Décoration*, luglio-dicembre 1909, tomo XXVI, pp. 37-48

- M. CHALOUB, *La Finlande*, Éditions de la Revue 'La Scandinavie', Paris 1910
- J. J. TIKKANEN, *L'art moderne en Finlande*, Statsrådet, Helsinki 1926
- O. OKKONEN, *L'art finlandais*, WSOY, Helsinki 1949
- S. SARAJAS-KORTE, *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet: tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891-1895* [Il primo simbolismo finlandese e le sue fonti: uno studio sulla pittura finlandese 1891-1895], Otava, Helsinki 1966
- Finskt 1900*, a cura di U. Abel, Nationalmuseum Stockholm - Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 6.9. - 6.12.1971, Helsinki 1971
- J. BOULTON SMITH, *The Golden age of Finnish art*, Otava, Helsinki 1975
- D. SUTTON, "Tancred Borenius: connoisseur and clubman", *Apollo*, n. 194, 1978, pp. 294-309
- Finnish Vision: Modern Art, Architecture and Design*, a cura di J. Lintinen et al., Otava, Helsinki 1983
- The mystic north: symbolist landscape painting in northern Europe and North America, 1890-1940*, a cura di R. Nasgaard, Art Gallery of Ontario, 13.1. - 11.3.1984 - Cincinnati Art Museum, 31.3. - 13.5.1984, University of Toronto Press, Toronto 1984
- J. BOLTON SMITH, *The golden age of Finnish art: art nouveau and the national spirit*, Otava, Helsinki 1985
- S. RINGBOM, *Art history in Finland before 1920*, SSF (Societas Scientiarum Fennica), Helsinki 1986
- R. ROSENBLUM & H. W. JANSON, *L'arte dell'Ottocento*, F.lli Palombi, Roma 1986
- L. AHTOLA-MOORHOUSE, *Juho Rissasen monumentaalinen kansankuva* [Le immagini monumentali del popolo di Juho Rissanen], in *Ars: Suomen taide*, vol IV/VI, a cura di S. Sarajas-Korte, Weilin + Göös, Espoo 1989
- Alfred William Finch 1854-1930*, catalogo mostra, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 2.10. - 1.12.1991 - Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16.1. - 31.3.1992, Crédit communal, Brussel 1991
- M. VALKONEN, *The golden age. Finnish art 1850 - 1907*, WSOY, Porvoo 1992

Paradis perdu: l'Europe symboliste, a cura di P. Théberge & J. Clair, Musée des beaux arts de Montréal, 8.6. - 15.10.1995, Flammarion, Paris 1995

R. STEWEN, *Beginning of being: painting and the topography of the aesthetic experience*, Taidehistorian seura, Helsinki 1995

P. ANGELETTI & G. REMIDDI, *Alvar Aalto e il classicismo nordico*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Groma quaderni n. 8, Roma 1998

Lumière du monde, lumière du ciel, a cura di S. Grêlé, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 7.2. - 7.5.1998, Paris 1998

M. VALKONEN, *Arte in Finlandia. Dalle origini a oggi*, Otava, Helsinki 1998

L'horizon inconnu: l'art en Finlande de 1870-1920, a cura di R. Ojanperä, Musées de Strasbourg - Galerie de l'Ancienne Douane, Strasbourg, 18.6. - 12.9.1999, Musée National des Beaux-Arts, Lille, 8.10.1999 - 3.1.2000, Ateneum - Musée national des beaux-arts, Helsinki 1999

Art in Finland: from the Middle Ages to the present day, a cura di B. von Bonsdorff et al., Schildts, Helsinki 2000

Surface and depth. Early modernism in Finland 1890-1920, a cura di R. Ojanperä, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 8.3 - 30.9.2001, Ateneum, Helsinki 2001

Finnland um 1900 - Kunst als Wegbereiter, Internationales Symposium im Rahmen der Sonderausstellung, 8 - 9 Novembre 2002, Bröhan-Museum, Berlin 2002

Les mondes intérieurs. Le symbolisme finlandais, a cura di B. Bernaerts, A-M von Bonsdorff, Musée d'Ixelles, 10.10.2002 - 12.01.2003, Marot-Tijdsbeeld, Bruxelles, 2002

Now the light comes from the north. Art nouveau in Finland, a cura di I. Becker, Bröhan-Museum, 2.11.2002 - 2.3.2003, Berlino 2002

J. VAKKARI, "Alcuni contemporanei finlandesi di Lionello Venturi: Osvald Sirén, Tancred Borenius, Onni Okkonen", in *Storia dell'arte*, n. 101, 2002, pp. 108-117

Osvald Sirén, a cura di M. Törmä, Svenskt biografiskt lexikon, Stockholm 2003

Nordic Dawn. Modernism's Awakening in Finland, 1890-1920, a cura di S. Koja, Österreichische Galerie Belvedere, Vienna, 15.6 - 2.10.2005 - the Gemeentemuseum, L'Aja, 15.10.2005 - 29.1.2006, Prestel, Monaco 2005

T. VALKONEN, *Suomalaiset maalarit Pariisissa* [Pittori finlandesi a Parigi], Tammi, Hämeenlinna 2005

Baltico Mediterraneo. Italia e Finlandia a confronto, a cura di S. Rossi, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 23.1 - 10.4.2007, Mia, Roma 2007

The Shaping of Art history in Finland, Taidehistoriallisia Tutkimuksia n. 36, Taidehistorian Seura/Society of Art History, Helsinki 2007

J. S. TUUSVUORI, *Kulttuurilehti 1771-2007* [Le riviste culturali 1771-2007], SKS, Helsinki 2007

J. VAKKARI, *Focus on Form - J. J. Tikkanen, Giotto and Art research in the 19th century*, Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja - Finska fornminnesföreningens tidskrift, n. 114, Helsinki 2007

STUDI E REPERTORI SULL'ARTE SCANDINAVA E RUSSA DEL PERIODO

M. GANDOLPHE, "L'Art et les artistes de la Suède", in *La Revue des deux mondes*, 1897, tome 9, pp. 184-215

S. STRÖMBOM, *Swedish Tercentenary Art Exhibit 1937-1938*, Nordisk Rotogravyr, Stockholm 1938

C. LARSSON & S. RANSTRÖM, *Carl Larsson*, Chêne, Paris 1976

E. WÜRNFELDT NYHOLM, "Theodor Philipsen. L'ultimo pittore danese in Italia nell'800", in *La Danimarca e l'Italia*, in *Il Veltro*, n. 1-3 anno XXV, gen-apr. 1981

Carl Larsson, a cura di S. Faunce, Brooklyn Art Museum, 10.11.1982 - 30.1.1983, New York 1982

M. LINDGREN, L. LYBERG, B. SANDSTRÖM & A. G. WAHLBERG, *A History of Swedish Art*, Bokförlaget Signum, Lund 1987

Lumières du Nord. La peinture scandinave 1885-1905, a cura di H. Westergaard et al., Musée du Petit-Palais, 21.2. - 17.5.1987, Association Française d'Action Artistique, Paris 1987

- K. VARNEDOE, *Northern Light, Nordic art at the Turn of the Century*, Stenersens, Oslo 1988
- I. ZACHAU, *Prins Eugen - Nationalromantikern* [Principe Eugenio - Romantico nazionale], Signum, Lund 1988
- Carl Larsson – En utställning ingående i Nationalmuseums 200 – årsjubileum* [Carl Larsson – Una mostra nel bicentenario del Museo nazionale], a cura di T. Gunnarsson, Nationalmuseum, Stockholm, 7.2.1992 - 10.5.1992, Bokförlaget Bra Böcker, Stockholm 1992
- N. KENT, *The Triumph of Light and Nature: nordic art 1740-1940*, Thames & Hudson, London, 1992
- C. LARSSON, *The autobiography of Swedish most beloved artist*, a cura di J. Z. Lofgren, Penfield Press, Iowa City 1992
- M. FACOS, “A Controversy in Late Nineteenth Century Painting: Ernst Josephson’s ‘The Water Sprite’”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n. 56, 1993, pp. 61-78
- C. MCKAY, “Modernist Primitivism? The Case of Kandinsky”, *Oxford Art Journal*, vol. 16, n. 2, 1993, pp. 21-36
- B. LINDWALL, *Carl Larsson - Aquarelles*, Bibliothèque de l’Image, Paris 1994
- R. PUVOGEL, *Carl Larsson - Aquarelles et dessins*, Taschen, Cologne 1994
- V. PETROV, *Russian Art Nouveau. The World of Art and Diaghilev’s painters*, Parkstone Press, Bournemouth 1997
- M. SNADIN & E. STAVENOW, *Carl and Karin Larsson. Creators of the Swedish style*, V&A Publications, Denmark 1997
- M. FACOS, *Nationalism and Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, University of California Press, Berkeley 1998
- T. GUNNARSSON, *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, 1998
- A. ROSENFELD, *The search of National Identity in turn-of-the-century Russian graphic design*, in *Defining Russian graphic arts: from Diaghilev to Stalin. 1898-1934*, a cura di A. Rosenfeld, The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum - the State University of New Jersey, New Brunswick 1999

Konsten 1890-1915. Signums svenska konsthistoria [Arte 1890-1915. La storia dell'arte svedese di Signum], vol. 11, a cura di J. Torsten Ahlstrand et al., Signum, Lund 2001

The age of Diaghilev: in celebration of the tercentenary of St. Petersburg (2003), a cura di Y. Petrova, Palace Editions, San Pietroburgo 2001

Impressions du Nord. La peinture scandinave 1800-1915, a cura di W. Hauptman, Fondation de l'Hermitage, Losanna, 27.1. - 22.05.2005, ed. 5 Continents, Milano 2005

Échappées Nordiques. Les maîtres scandinaves & finlandais en France - 1870-1914, a cura di A. Scottez-De Wambrechies & F. Claustrat, Palais des Beaux-Arts de Lille, 10.10.2008 - 11.1.2009, Somogy éditions d'art, Barcelone 2008

Traces du Sacré, a cura di A. Pacquement, Centre Pompidou, 7.5. - 11.8.2008, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2008

LA PITTURA MURALE

Sulla pittura murale finlandese

J. AHO, *Freskomalauksista* [Sugli affreschi], s.d. (1893 ca), in *Minkä mitäkin Italiasta* [Cose varie dall'Italia]; ora in J. Aho, *Kootut Teokset*, vol. VI, II parte, WSOY, Porvoo 1921, pp. 227-231

Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900, Gazette des Beaux-Arts, Paris 1900

Salon d'automne. Catalogue illustré de l'exposition d'art finlandais, Paris 1908

B. HINTZE, R. W. Ekman 1808-1873. *En konsthistorisk studie*, [R. W. Ekman 1808-1873. Uno studio storico-artistico], Schildt, Helsinki 1926

M. KLINGE, *Ylioppilastalo* [La casa degli studenti], Gummerus kirjapaino Oy, Jvaskylä 1990 [I ed. 1970]

J. ERVAMAA, R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide [I motivi kalevaliani nell'arte di R. W. Ekman & C. E. Sjöstrand], Suomen Muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1981

P. KIVINEN, *Tampereen tuomiokirkko* [La cattedrale di Tampere], WSOY, Porvoo 1986

Walls, walls! Give him walls! Akseli Gallen-Kallela's sketches and preliminary works for the frescoes in the Jusélius Mausoleum, a cura di E. PUSA & K. KAISLA, Gallen-Kallela Museum, 27.4 - 1.9.1991, Espoo 1991

P. B. MACKEITH & K. SMEDS, *The Finland pavilions: Finland at the universal expositions 1900-1992*, City, Helsinki 1993

Fonti e studi sulla pittura murale in Italia

Cennino CENNINI, *Trattato della pittura - Messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Paolo Salviucci, Roma 1821

G. MAZZINI, *La pittura moderna in Italia*, a cura di A. Tugnoli, Editrice Clueb Bologna, Bologna 1993 [I ed. 1841]

Cennino CENNINI, *Il libro dell'arte. Edizione riv. e corr. sui codici per cura di Renzo Simi*, R. Carabba editore, Lanciano 1913

G. SECCO SUARDO, *Il restauratore dei dipinti*, introduzione di G. Previati, Ulrico Hoepli, Milano 1927 [I ed. 1866]

G. MARANGONI, "I nuovi orizzonti della decorazione murale", in *Casabella*, n. 2, 1928, pp. 16-20

Gli affreschi del Maccari, Ricordo di Loreto, Danesi ed., Roma, s.d.

I. CREMONA, *Il tempo dell'Art nouveau*, Vallecchi editore, Firenze 1964

Le tecniche artistiche, a cura di C. Maltese, Mursia, Milano 1973

F. BELLONZI, *Architettura, pittura, scultura dal Neoclassicismo al Liberty*, Edizioni Quasar, Roma 1978

A. M. DAMIGELLA, *La pittura simbolista in Italia. 1885-1900*, Einaudi, Torino 1981

I Nazareni a Roma, a cura di G. Piantoni & S. Susinno, Galleria nazionale di arte moderna, 22.1. - 22.3.1981, De Luca editore, Roma 1981

M. M. LAMBERTI, *I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte Italiana*, vol. 7, Giulio Einaudi Editore, Torino 1982

S. BORDINI, *Storia del panorama - La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Officina, Roma 1984

- A. CAMBEDDA & N. CARDANO, *Il fregio di G. A. Sartorio nell'aula del Parlamento, 1908-1912*, in *Roma capitale 1870-1911*, a cura di C. Aymonino, *Architettura e urbanistica*, Venezia 1984
- N. CARDANO, "Il cavallo sull'altare". *Storia del progetto iconografico attraverso il dibattito contemporaneo*, in *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, II/II voll., Fratelli Palombi Editori, Roma 1988, pp. 13-31
- A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milano 1988
- S. BORDINI, *Materia e immagine: fonti sulle tecniche della pittura*, Leonardo-De Luca editori, Roma 1991
- O. ROSSI PINELLI, *Dopo l'unità: nuovi spazi e nuovi temi nella pittura murale*, in *La pittura in Italia - L'Ottocento*, II/II vol., Electa, Milano 1991, pp. 565-580
- Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Einaudi ed., Torino 1998
- Cartoni di Cesare Maccari per gli affreschi nel Palazzo Pubblico di Siena*, a cura di A. Olivetti, Silvana editore, Cinisello Balsamo 1998
- T. SPARAGNI, *Teoria e pratica della pittura murale in Italia, Germania e Francia*, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, a cura di V. Fagone et al., Museo della Permanente, 16.10.1999 - 3.1.2000, Milano 1999, pp. 45-56
- Ad vivendum. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, a cura di F. Benzi, Terme Tamerici, Montecatini Terme, 23.3 - 30.6.2002, M&M Maschietto Editore, Pistoia 2002
- Antonio Rizzi (1869-1940): per le lunette del Vittoriano, studi e disegni*, a cura di A. Dell'Araccia, Galleria Carlo Virgilio Arte moderna e contemporanea, novembre-dicembre 2002, Artemide ed., Roma 2002
- L'Ottocento: 1815-1880*, a cura di S. Bordini, Carocci, Roma 2002
- Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia - Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, progetto di S. Susinno, a cura di S. Pinto et al., Scuderie del Quirinale, 7.3. - 29.6.2003, Catalogo Electa, Roma 2003

Alma-Tadema e la nostalgia dell'antico, a cura di E. Querci & S. De Caro, Museo Archeologico Nazionale, Napoli, 18.10.2007 - 31.3.2008, Electa, Milano 2007

Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni, a cura di S. Bordini, Carocci, Roma 2007

F. NEGRI ARNOLDI, *Il mestiere dell'arte. Introduzione alla storia delle tecniche artistiche*, Paparo edizioni, Napoli 2007

La pittura di storia in Italia 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte, a cura di G. Capitelli & C. Mazzarelli, Silvana editoriale, Milano 2008

Ottocento, da Canova al Quarto Stato, a cura di M. V. Marini Clarelli et al., Scuderie del Quirinale, Roma, 29.2.- 10.6.2008, Skira, Milano 2008

Fonti e studi sulla pittura murale in Europa

M. P. MERRIFIELD, *The art of fresco painting as practised by the old Italian and Spanish masters, with a preliminary inquiry into the nature of the colours used in fresco painting, with observation and notes*, Ch. Gilpin, London 1846

C. LOCK EASTLAKE, *Materials for a history of oil painting*, Longman, Brown, Green and Longmans, London 1847 (I vol.), 1869 (II vol. a cura di Lady Eastlake)

J. PELADAN, *La décadence esthétique. Le salon de Joséphin Péladan*, C. Dalou - E. Dentu, Paris 1888-1891

L. TOLSTOJ, *Che cos'è l'arte*, f.lli Treves, Milano 1929 [I ed. 1897]

G. PAULI, *Konstnärslif och om Konst* [La vita d'artista e sulle arti], Albert Bonniers, Stockholm 1913

P. BAUDOUIN, *La fresque: sa technique - ses applications*, Librairie Centrale des Beaux-Arts, Paris 1914

O. MATTHIESEN, *Italiens al-fresco-kunst* [L'arte ad affresco italiana], Gyldendal - Nordisk forlag, København og Kristiania 1918

O. MATTHIESEN, *Michel Angelo - Fresker i det Sixtinske Capel*, Gyldendal, København 1918

- G. PAULI, *Monumentalmåleriets utveckling i Sverige från 1800-talets senare del - Exposé sommaire de la peinture décorative en Suède dès la fin du 19^e siècle*, Stockholm 1933
- J. H. LANGAARD, *Edvard Munch - The University Murals. Graphic art and paintings*, Forlaget Norsk Kunstreproduksjon, Oslo 1960
- Puvis de Chavannes and the modern tradition*, a cura di R. J. Wattenmaker, Art Gallery of Ontario, 24.10 - 30.11.1975, Toronto 1975
- M. DROSTE, *Das Fresko als Idee: zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Lit-Verlag, Munster 1980
- N. PEVSNER, *Le accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982
- W. BENJAMIN, *Parigi, capitale del XIX secolo. I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986 [1927-40]
- P. G. BERMAN, *Monumentality and historicism in Edvard Munch's University of Oslo Festival Hall paintings*, tesi di dottorato, New York University, 1989
- B.-I. JOHANSSON, *Agi Lindegren and the 19th century revival of large scale mural painting in Swedish churches*, abstract del Simposio internazionale *Ars Ecclesiastica. The Church as a Context for Visual arts*, 18 - 21.8.1995, Jvaskylä 1995
- D. VIEVILLE, *Les peintures murales de Puvis de Chavannes à Amiens*, Musée de Picardie, Amiens 1989
- S. VON FALKENHAUSEN, *Italienische monumental malerei im Risorgimento 1830-1890 - Strategien nationaler bildersprache*, Reimer, Berlin 1993
- R. GOLAN, *Modernity and Nostalgia. Art and politics in France between the wars*, Yale University Press, New Haven and London, 1995
- W. R. SALMOND, *Arts and crafts in late Imperial Russia: reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917*, Cambridge University Press, Cambridge - New York 1996
- Avant-gardes and partisans reviewed*, a cura di F. Orton & G. Pollock, Manchester University Press, Manchester - New York 1996
- R. H. WACKERNAGEL, « *Je roulerai les gens... dans l'huile et la tempera...* » in *Kandinsky : Collections du Centre Georges Pompidou*, a cura di C. Allemand-Cosneau, Musée national d'art moderne de Paris - Musée des beaux-arts de Nantes, 30.1. -

17.5.1998, éd. du Centre Pompidou - Réunion des musées nationaux, Paris 1997, pp. 123-137

M. SEGRE, *L'École des Beaux-Arts. XIX^e-XX^e siècles*, L'Harmattan, Paris 1998

C. WILLSDON, *Mural Painting in Britain 1840-1940. Image and meaning*, Oxford University Press, Oxford 2000

Artistic brotherhoods in the nineteenth century, a cura di L. Morowitz & W. Vaughan, Ashgate, Burlington 2000

K. HEINÄMIES, *The Sigrid Jusélius Mausoleum*, guida del monumento, Sigrid Jusélius Foundation, Pori 2001

G. RAWSON, *Italia, Germania & the revival of British Decorative Art*, in *Britannia - Italia - Germania. Taste & Travel in the Nineteenth Century*, Visual Arts Research Institute, Edinburgh 2001, pp. 77-89

C. ZAPPIA, *Maurice Denis e l'Italia. Journal, carteggi, carnets*, Università degli Studi di Perugia, Perugia 2001

G. P. WEISBERG, *Against the modern: Dagnan-Bouveret and the transformation of the academic tradition*, New York Dahesh Museum of Art, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, New York 2002

The built surface, a cura di C. Anderson & K. Koehler, 2 voll., Aldershot, Ashgate 2002

Il Simbolismo. Da Moreau a Gauguin a Klimt, a cura di G. Lacambre, Palazzo dei Diamanti di Ferrara, 18.2. - 20.5.2007 - Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, 7.6. - 16.9.2007, Ferrara Arte, Ferrara 2007

B. MARREY, *Revers d'un chef-d'œuvre - La naissance du théâtre des Champs-Élysées 1910-1922*, Picard, Paris 2007

L. FINICELLI, *Le Biennali romane. Le Esposizioni d'Arte a Roma 1921-1923-1925*, tesi di dottorato, Università Sapienza, Roma 2008 (in corso di pubblicazione per De Luca editore)

L. HARRIS, *Picturing the 'Primitive' : Photography, Architecture and the Construction of Italian Modernism, 1911-1936*, PhD thesis, New York University, 2010

SULL'ARCHITETTURA FINLANDESE

J. M. RICHARDS, *800 Years of Finnish Architecture*, David & Charles, Newton Abbot 1978

R. TUOMI, "On the search of a national style", in *Abacus*, 1979, n. 20, pp. 57-96

S. RINGBOM, *Stone, style and truth. The vogue for natural stone in Nordic architecture 1880-1910*, Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki 1987

R. WÄRE, *How nationalism was expressed in Finnish architecture at the turn of the last century*, in *Art and the national dream - The search for vernacular expression in turn-of-the-century design*, a cura di N. Gordon Bowe, Irish Academic Press, Dublin 1993, pp. 169-180

K. SMEDS, *Helsingfors-Paris. Finland på världsutställningarna 1851-1900* [Helsinki-Parigi. La Finlandia alle Esposizioni universali 1851-1900], Svenska litteratursällskapet i Finland-Finska historiska samfundet, Helsingfors 1996

B. MILLER LANE, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge 2000

L. VALKEAPÄÄ, *Pitäjänkirkosta kansallismonumentiksi: Suomen keskiaikaisten kivikirkkojen restaurointi ja sen tausta vuosina 1870-1920* [Da parrocchia a monumento nazionale. Il restauro delle chiese medievali finlandesi e il suo background 1870-1920], Suomen muinaismuistoyhdistys, Helsinki 2000

Kansallispyhäkkö: Turun tuomiokirkko 1300-2000 [Santuario nazionale: la cattedrale di Turku 1300-2000], a cura di C. J. Gardberg et al., Tammi, Helsinki 2000

R. NIKULA, *Wood, Stone and Steel. Contours of Finnish Architecture*, Otava, Helsinki 2005

M. HIEKKANEN, *Suomen keskiajan kivikirkot* [Chiese finlandesi medievali in pietra], SKS, Helsinki 2007

Constructing Nations, Reconstructing Myth: Essays in Honour of T. A. Shippey a cura di A. Wawn et al., Brepols, Turnhout 2007

I PRIMITIVI ITALIANI

Fonti del XIX secolo e studi successivi sui Primitivi italiani

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fino presso al fine del XVIII secolo*, Marchini, Firenze 1822 [I ed. 1792]

W. H. WACKENRODER, *Phantasien über die Kunst - Fantaisies sur l'art par un religieux ami de l'art*, Aubier, Éditions Montaigne, 1945 [I ed. 1796]

A. F. ARTAUD DE MONTOR, *Peintres Primitifs - Collection de tableaux rapportée d'Italie / Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël*, Paris 1843 [IV ed., I ed. 1808]

G. B. L. SEROUX D'AGINCOURT, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti, dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo Risorgimento nel XVI*, 6 voll., Prato 1826 [I ed. 1811-20]

C. F. VON RUMOHR, *Italienische Forschung*, 3 voll., Berlin - Stettin 1827

A. W. SCHLEGEL, *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*, Pichon et Didier, Paris 1830

A.-F. RIO, *De la poésie chrétienne*, Debécourt - Hachette, Paris 1837

C. LOCK EASTLAKE, *Contributions to the Literature of Fine Arts*, John Murray, London 1848 [ed. consultata: rist. Kessinger Publishing, Whitefish, 2007]

O. MÜNDLER, *Essai d'une analyse critique de la notice des tableaux italiens du Musée du Louvre, accompagné d'observations et de documents relatifs à ces mêmes tableaux*, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris 1850

The life of Giovanni Angelico da Fiesole, trad. dall'italiano di Vasari da Giovanni Aubrey Bezzi, Arundel Society, London 1850

J. RUSKIN, *Giotto e le sue opere a Padova. Commento alle incisioni tratte dagli affreschi della Cappella dell'Arena eseguite per l'Arundel Society*, Il Prato, Padova 2001 [I ed. 1853]

J. BURCKHARDT, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, 2 voll., Rizzoli, Milano 1994 [I ed. 1855]

- E. CARTIER, *Vie de Fra Angelico de Fiesole de l'ordre des frères prêcheurs*, Librairie de Mme Poussielgue-Rusand, Paris 1857
- J. RUSKIN, *Mattinate fiorentine*, Mondadori, Milano 2001 [I ed. 1875-77]
- C. CATTANEO, *Scritti d'arte*, in *Opere edite ed inedite di Carlo Cattaneo*, a cura di A. Bertani, 2 voll., Felice Le Monnier editore, Firenze 1927 [I ed. 1882]
- H. MAZEL, "Tendances religieuses de l'art contemporain", in *L'art*, n. 51, 1891, pp. 45-56
- G. B. CAVALCASELLE & J. A. CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Le Monnier, Firenze 1895-1911
- B. BERENSON, *The Florentine painters of the renaissance*, G. P. Putnam's Sons, New York 1896
- C. L. EASTLAKE, *Pictures in the National Gallery*, 2 voll., F. Hanfstaengl, London 1896
- B. BERENSON, *The central Italian painters of the renaissance*, G. P. Putnam's Sons, New York 1897
- G. MORELLI, *Della pittura italiana: studii storico-critici: Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Adelphi, Milano 1991 [I ed. 1890, I ed. italiana Treves 1897]
- I. B. SUPINO, *Beato Angelico, tradotto dall'italiano da M.J. De Crozals*, Alinari, Firenze 1898
- G. S. GODKIN, *The monastery of San Marco*, G. Barbèra, Firenze 1898
- H. WÖLFFLIN, *L'arte classica nel Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1964 [I ed. 1899]
- R. P. CLERISSAC, *Fra Angelico et le surnaturel dans l'art*, estratto de *La Revue Thomiste*, luglio 1901, pp. 1-30
- P. PEDRIZET & R. JEAN, *La Galerie Campana et les Musées Français*, Férét et fils, Bordeaux 1907
- T. BORENIUS, *The painters of Vicenza. 1480-1550*, Chatto, London 1909
- M. DENIS, *Théories, 1890-1910, du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*, Bibliothèque de L'Occident, Paris 1912
- O. OKKONEN, *Renessansin maalaus* [Pittura del Rinascimento], Otava, Helsinki 1912

- T. BORENIUS, "The rediscovery of primitives", in *The Quarterly Review*, n. 475, 1923, pp. 260-266
- L. VENTURI, *Il gusto dei Primitivi*, Einaudi, Torino 1972 [I ed. 1926]
- R. LONGHI, *Piero della Francesca* [1927, con aggiunte fino al 1962], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, vol. III/IV, Sansoni, Firenze 1956-1962
- T. BORENIUS, *Florentine frescoes*, T. C. & E. C. Jack, Edinburgh 1930
- O. SIRÉN, *Italienska tavlor och teckningar i Nationalmuseum och andra svenska och finska samlingar* [Dipinti e disegni italiani nel Nationalmuseum e in altre collezioni svedesi e finlandesi], Norstedt, Stockholm 1933
- M. DENIS, *Histoire de l'art religieux*, Flammarion, Paris 1939
- De Giotto à Bellini. Les primitifs italiens dans les musées de France*, a cura di M. Lacotte, Orangerie des Tuileries, mai-juillet 1956, Éditions de musées nationaux, Paris 1956
- M. DENIS, *Journal, 1884-1904*, 3 voll., La Colombe, Paris 1957
- La collezione Berenson*, a cura di F. Russoli, Officine Grafiche Ricordi, Milano 1962
- G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Einaudi, Torino 1964
- Il Revival*, a cura di G. C. Argan, Mazzotta ed., Milano 1974
- F. HASKELL, *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1982 [I ed. 1976]
- C. CARRÀ, *Parlata su Giotto*, in *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 63-72
- A. BREJONDE LAVERGNEE, *Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre*, vol. II: *Italie, Espagne, Allemagne*, Réunion des musées nationaux, Paris 1981
- M. F. DESHMUKH, "Between Tradition and Modernity: The Dusseldorf Art Academy in Early Nineteenth Century Prussia", in *German Studies Review*, Vol. 6, n. 3, Oct. 1983, pp. 439-473
- R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1987
- J. WINKLER, *La vendita di Dresda*, Panini, Modena 1989

- B. M. FRATELLINI, *La monografia di G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe su Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1990, pp. 783-798
- F. ZERI, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento*, Allemandi, Torino 1991
- E. BOREA, "Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata - I", in *Prospettiva*, n. 69, 1993, pp. 28-40
- E. BOREA, "Le stampe dai primitivi e l'avvento della storiografia artistica illustrata - II", in *Prospettiva*, n. 70, 1993, pp. 50-74
- Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno Internazionale*, Bergamo 4 - 7 giugno 1987, 3 voll., Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1993
- E. GOMBRICH, *Sentieri verso l'arte. I testi chiave di Ernst H. Gombrich*, a cura di R. Woodfield, Leonardo, Milano 1996
- C. B. STREHLKE, *Angelico*, Jaca Book, Milano 1997
- G. BONSANTI, *Beato Angelico. Catalogo completo*, Octavo, Firenze 1998
- C. BON VALSASSINA, *Il Purismo religioso e Beato Angelico*, in *Beato Angelico e Benozzo Gozzoli - Artisti del Rinascimento a Perugia*, a cura di V. Garibaldi, Galleria Nazionale dell'Umbria, 13.12.1998 - 11.4.1999, Silvana editoriale, Perugia 1998, pp. 93-101
- W. VAUGHAN, *Cultivation and control: the 'Masterclass' and the Dusseldorf Academy in the nineteenth century* in *Art and academy in the nineteenth century*, a cura di R. Cardoso Denis & C. Trodd, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2000, pp. 150-163
- Britannia - Italia - Germania. Taste & Travel in the Nineteenth Century*, a cura di C. Richardson & G. Graham, Visual Arts Research Institute, Edinburgh 2001
- C.B. STREHLKE, *Carpentry and connoisseurship: the disassembly of altarpieces and the rise in interest in early Italian art*, in *Rediscovering Fra Angelico - A fragmentary history*, a cura di C. Dean, Yale University Art Gallery, 28.9. - 30.12.2001, New Haven 2001, pp. 41-58

F. MAZZOCCA, *L'ideale neoclassico. Arte in Italia tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Neri Pozza, Vicenza 2002

A. MONFERINI, "Il gusto dei Primitivi di Lionello Venturi", in *Storia dell'arte*, numero speciale dedicato a Lionello Venturi, n. 101, 2002, pp. 46-50

I. SGARBOZZA, "Louvre 1793-1814: la pittura dei primitivi italiani", in *La scoperta dei Primitivi fra Sette e Ottocento*, numero speciale di *Ricerche di Storia dell'arte*, a cura di O. Rossi Pinelli, n. 77, 2002, pp. 24-40

Arti e Storia nel Medioevo, a cura di E. Castelfnuovo & G. Sergi, vol. IV/IV: *Il Medioevo al passato e al presente*, Einaudi, Torino 2004

G. BARBERA, *Testimonianze figurative della "fortuna" di Antonello da Messina tra Otto e Novecento*, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, a cura di M. Lucco, Scuderie del Quirinale, 18.3. - 25.6.2006, Roma 2006, pp. 115-123

Critica d'arte e collezionismo dei Primitivi italiani in Finlandia

J. J. TIKKANEN, *Madonnabildens historia och den kristna konstuppfattningen* [La storia dell'immagine della Madonna e della percezione dell'arte cristiana], Lilius & Hertzbergs Förlag, Helsinki 1916

O. SIRÉN & M. W. BROCKWELL, *Catalogue of the Loan Exhibition of Italian Primitives in aid of the American War Relief*, F. Kleinberger Galleries, November 1917, New York 1917

O. SIRÉN, "Tidiga Italienska Målningar i Finska Samlingar" [Antichi dipinti italiani nelle collezioni finlandesi], in *Stenmans konstrevy*, nn. 2-9, 1921, Stockholm 1921

A. LINDSTRÖM, "La plus ancienne collection de l'Ateneum", in *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årsskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, Helsinki 1963

T. BJÖRKMAN, "Le musée d'art de Joensuu", in *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årsskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, 1965, pp. 32-33

R. PYLKKÄNEN, *Sancta Barbara: the legend of Saint Barbara*, Suomen Kansallismuseo, Helsinki 1966

A. LINDSTRÖM, “*Jean-Baptiste par Ugolino de Sienne au musée d’art de l’Ateneum*”, in *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årsskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, Helsinki 1968

Antellin kokoelmat. Maalaukset ja veistokset [La collezione Antell. Pittura e scultura], a cura di T. Arkio, M. Salonen, H. Sarvasmaa, Ateneum Finnish National Gallery, Helsinki, 18.4. - 18.5.1975, Suomen taideakatemia, Helsinki 1975

Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmat - The collection of the Gösta Serlachius’ fine arts foundation, a cura di M. Kirjavainen, Mänttä 1977

S. KARLING, *The Stockholm University - Collection of Paintings*, University of Stockholm, Stoccolma 1978

Art in Finland, in *Apollo* (numero speciale dedicato all’arte in Finlandia), n. 243, maggio 1982

Finnish art on paper, a cura di R. Kari & M. Pitkänen, Metsä-Serla Oy, Helsinki 1987

A. KUUSAMO, “Ohi katsova prelaatti: näkökohtia Sinebrychoffin taidemuseon renessanssimuotokuvaan / The prelate looks sideways: new light on a renaissance portrait at the Sinebrychoff Art Museum”, *Ateneum art bulletin*, 1987, pp. 2-33

Italialaisia renessanssimaalauksia suomalaisissa kokoelmissa [I pittori del Rinascimento italiano nelle collezioni finlandesi], a cura di Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, Suomen taideakatemian säätiö, Institutum Romanum Finlandiae, 2 voll., Helsinki 1988

M. TÖRMÄ, *Osvald Sirén ja kiinalaisen maalaustaiteen tutkimus* [Osvald Sirén e la ricerca sulla pittura cinese], Tesi di laurea, Università di Helsinki, 1990-1991

Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årsskrift - The Finnish National Gallery bulletin, Helsinki 1992 (numero speciale dedicato all’arte italiana in Finlandia)

Ester ja Jalo Sihtolan taidesäätiön kokoelma - The Collection of the Ester and Jalo Sihtola Fine Arts Foundation, a cura di P. Raippalinna, Alvar Aalton museo, Jyväskylä 1992

N. C. FINNE, “The Workers’ Club of 1924 by Alvar Aalto: The Importance of Beginnings”, in *Perspecta*, vol. 27, 1992, pp. 53-75

H. L. PALOPOSKI, "The early years of the Finnish Art Society's collection - competing with the lottery", in *Ateneum. Valtion taidemuseon museojulkaisu - Statens konstmuseums årsskrift - The Finnish National Gallery bulletin*, Helsinki 1993, pp. 3-65

T. TALVIO, *H. F. Antell ja Antellin valtuuskunta* [H. F. Antell e la Fondazione Antell], Museovirasto, Helsinki 1993

Sinebrychoffin taidekokoelma juhlanäyttely - A celebratory exhibition, a cura di K. Kartio et al., Sinebrychoff Museum - Kerava art museum, 1.7 - 29.8.1993, Helsinki 1993

Suomalaista 1800 - luvun taidetta - Gösta Serlachiuksen taidesäätiön kokoelmista / Finnish 19th century art form the collections of the Gösta Serlachius Fine Arts Foundation, a cura di B. VON BONSDORFF, L. Kasvio & M. Pitkänen, Amos Anderson Art Museum, Helsinki, 13.1. - 13.3.1994, Helsinki 1994

Nationalmuseum Stockholm. Catalogo delle collezioni, Scala, Londra 1995

S. PETERSSON, "Public and Private: The main categories of art collection in Finland", in *Nordisk Museologi*, n. 1, 1998, p. 67-82

Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità, a cura di G. Piantoni & A. Pinget, Galleria nazionale di arte moderna, 22.12.2000 - 11.3.2001, Umberto Allemandi editore, Torino 2000

Madonna. Onni Okkosen Eurooppalainen kokoelma / Madonna. The European collection of Onni Okkonen, Joensuu taidemuseon julkaisu, n. 1, 2001

Humanismin lähettiläät: italialaisia taidearteita Belgradin kansallismuseon kokoelmista & valikoima italialaista taidetta suomalaisista kokoelmista / Envoys of Humanism: Italian art treasures from the collection of the National Museum in Belgrade & a selection of old Italian art from Finnish collections, a cura di J. Gallen-Kallela Sirén e al., Tampere Art Museum 14.5. - 2.10.2005, Tampere 2005

Taiteen Muisti, Konservoinnin Kerrostumia - Art's Memory, Layers of Conservation, a cura di R. Kuojärvi-Närhi et al., Sinebrychoff Art Museum, 3.11.2005 - 26.2.2006, Helsinki 2006

J. M. LINDFORS, *Tancred Borenius. Tuntemattoman connoisseurin muotokuva* [Tancred Borenius. Ritratto di un conoscitore poco conosciuto], tesi di laurea, Università di Helsinki 2006

An outline for a biography of Osvald Sirén (1879 - 1966), voce redatta da M. Törmä, in *Georges Bloch Jahrbuch* vol. 12, a cura di W. F. Kersten & R. D. Schneider, Kunsthistorisches Institut, Zürich Universität, Zürich 2006

C. HJELM, *Det äldre italienska måleriet i Gyllenbergs samling* [L'arte italiana antica nella collezione Gyllenberg], in *Signe och Ane Gyllenbergs stiftelse. Studier i äldre utländsk konst i finländska och svenska museer*, Atti del simposio, Villa Gyllenberg, Helsinki 2005, Acta Gyllenbergiana 6, Helsinki 2007, p. 45-71.

H. SELKOKARI, *Kalleuksia Isänmaalle - Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*, [I tesori per la patria - Eliel Aspelin-Haapkylä come collezionista e storico dell'arte], Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja - Finska fornminnesföreningens tidskrift n. 115, Helsinki 2008

COPISTI E FALSARI DI AFFRESCHI

Sul museo delle copie in Finlandia

Förteckning på mästare inom målarekonsten, hvilka äro afsedda att representeras i den blifvande kopiesamlingen i Helsingfors, [Elenco dei maestri della pittura che meritano di essere rappresentati nella futura collezione delle copie a Helsinki], Helsingfors 1891 (testo non pubblicato, Antologia delle fonti scritte, n. II)

P. KIISKI, *Kopioiden muuttuvia tehtäviä autonomian ajan Suomessa* (Il ruolo delle copie nella Finlandia nel periodo dell'autonomia), Tesi di laurea, Università di Turku, 1984

J. VAKKARI, *Kopio Suomen taiteessa 1800-luvulla* [La copia nell'arte finlandese dell'Ottocento], relazione non pubblicata, esposta a Tallin il 2.12.02

Copisti e falsari di affreschi in Italia

I. F. JONI, *Le memorie di un pittore di quadri antichi - con alcune descrizioni sulla pittura a tempera e sul modo di fare invecchiare i dipinti e le dorature*, Sansoni, Firenze 1984 [1932?]

F. ZERI, "Il falsario in calcinaccio", in *Diari di lavoro*, Quaderni di Emblema n. 1, Emblema Editrice, Bergamo 1971, pp. 81-91

A. G. DE MARCHI, *Falsi primitivi*, Umberto Allemandi, Torino 2001

Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento, a cura di G. Mazzoni, Complesso museale di Santa Maria della Scala - Palazzo Squarcialupi, 18.6-3.10 2004, Protagon Editore, Siena 2004

C. MAZZARELLI, *"Dipingere in copia" a Roma (1750-1849): formazione artistica, mercato e cultura del restauro*, tesi di dottorato, Università Roma III, 2005

Sul Museo delle Copie e le attività dei copisti in Francia nel XIX secolo

L. AUVRAY, *Le musée européen. Copies d'après les grands maîtres au palais des Champs-Élysées*, Librairie Renouard, Paris 1873

E. MÜNTZ, *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts*, Maison Quantin, Paris 1889

G. ROUCHES, *L'École des Beaux-Arts. Aperçu historique et guide à travers les collections*, Albert Morancé, Paris 1924

A. BOIME, "Le musée des copies", *Gazette des Beaux-Arts* (numero speciale dedicato alla storia del Museo delle copie), n. 1149, ottobre 1964

T. REFF, "Copyists in the Louvre, 1850-1870", in *The Art Bulletin*, n. 4, Dec. 1964, pp. 552-559

T. REFF, "The Technical Aspects of Degas's Art", in *Metropolitan Museum Journal*, vol. 4, 1971, pp. 141-166

P. VAISSE, "Charles Blanc und das 'Musée des Copies'", in *Zeitschrift für kunstgeschichte*, vol. 39, 1976, pp. 54-66

P. DURO, "'Un Livre Ouvert à l'Instruction': Study Museums in Paris in the Nineteenth Century", in 'Art and the French State', *Oxford Art Journal*, n. 1, 1987, pp. 44-58

Copier créer: de Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre, Musée du Louvre, 26.4. - 26.7.1993, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1993

P. DURO, *The lure of Rome: the academic copy and the Académie de France in the nineteenth century*, in *Art and academy in the nineteenth century*, a cura di R. Cardoso Denis & C. Trodd, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2000, pp. 133-149

E. SCHWARTZ, *La chapelle de l'École des Beaux-Arts de Paris. Présentation historique, artistique et littéraire*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris 2002

O. BONFAIT, *La copia*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia (Da Ingres a Degas. Artisti francesi a Roma)*, a cura di O. Bonfait, Accademia di Francia a Roma, 7.3 - 29.6.2003, Electa, Milano 2003, pp. 159-161

ESPOSIZIONI E FORTUNA CRITICA DI GALLEN-KALLELA IN ITALIA

V. PICA, "La pittura all'Esposizione di Parigi", in *Emporium*, n. 74, 1901, pp. 95-110

V. PICA, "L'Esposizione di Bianco e Nero a Roma", in *Emporium*, n. 91, 1902, pp. 23-44

V. PICA, "Artisti contemporanei - Konstantin Somoff", in *Emporium*, n. 159, 1908, pp. 165-182

Catalogo della Esposizione internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti in Roma, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma 1909

V. PICA, "L'esposizione degli "Amatori e cultori di belle arti" in Roma - I. Gli stranieri", in *Emporium*, n. 171, 1909, pp. 163-176

VIII Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1909, Venezia 1909

Catalogo della I Esposizione internazionale di Bianco e Nero, Società delle Belle Arti in Firenze, Spinelli, Firenze 1914

IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1910, Venezia 1910

A. CALZA, "Come si prepara l'XI Esposizione internazionale di Venezia", in *L'illustrazione italiana*, n. 16, 1914, pp. 382-383

'Guido', "All'inaugurazione dell'XI Esposizione internazionale d'arte a Venezia", in *L'illustrazione italiana*, n. 18, 1914, p. 426

E. AVENARD, *Mostra personale di Akseli Gallen-Kallela*, in *XI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1914*, Venezia 1914

"L'esposizione internazionale di Bianco e Nero a Firenze", in *Vita d'arte*, luglio 1914, p. 149

N. SALVANESCHI, "Axel Gallen Kallela", in *Vita d'arte*, luglio 1914, pp. 154-160

"Cronache", in *Emporium*, n. 330, 1922, pp. 373-383

Arte finlandese del XIX e del XX secolo, prefazione di A. Maraini, testo di B. Hintze, Galleria di Roma, giugno 1937, Grafa, Roma XV E.F

"Arte finlandese del XIX e XX secolo", in *Emporium*, n. 511, 1937, pp. 392-393

G. M. LO DUCA, "Le arti plastiche in Finlandia", in *Emporium*, n. 4, 1940, pp. 157-172

E. BARDAZZI, "*Bianco e Nero*" *alle Esposizioni degli Amatori e Cultori 1902-1909*, Galleria Campo de' Fiori, Roma 2001

ESPOSIZIONI E SCRITTI SULL'ARTE NORDICA IN ITALIA

V. PICA, "Artisti contemporanei: Carl Larsson", in *Emporium*, n. 125, 1905, pp. 331-352

V. PICA, "Artisti contemporanei: Anders Zorn", in *Emporium*, n. 129, 1905, pp. 163-187

V. PICA, "Trois artistes d'exception - Aubrey Beardsley, James Ensor, Edouard Munch", in *Mercure de France*, 15.8.1905, tome 56, n. 196, pp. 517-530

V. PICA, "La moderna arte decorativa in Svezia", in *Emporium*, n. 186, 1910, pp. 403-421

V. PICA, *L'arte mondiale a Roma nel 1911*, Istituto Arti Grafiche, Bergamo 1913

V. PICA, *Arte ed artisti nella Svezia dei giorni nostri*, ed. Bestetti e Tumminelli, Milano 1915

V. PICA & A. DEL MASSA, *Atlante dell'incisione moderna*, Rinascimento del libro, Firenze 1928

A. MARTINI, *Omaggio a Vittorio Pica. Raccolta Internazionale d'Arte offerta dagli Autori in omaggio a Vittorio Pica*, vendita all'asta presso la Galleria Scopinich, Milano 1928

A. LANCELOTTI, *Le mostre romane del cinquantenario*, F.lli Palombi, Roma 1931

Arte finlandese, prefazione di O. Okkonen, La Strozziina - Mostre permanenti di arte figurativa, n. 11, 27.3 - 10.4 [1950], Firenze s.d.

L'art finlandais, a cura di O. Okkonen, Galerie des Arts, 21.4 - 15.5.1950, Parigi 1950

Arte nordica contemporanea. Mostra organizzata dall'Associazione nordica delle arti su invito del Ministero della pubblica istruzione e del comune di Roma, prefazione di E. Lavagnino, Palazzo delle Esposizioni, aprile-maggio 1955, De Luca editore, Roma 1955

Aspetti dell'arte a Roma 1870-1914, a cura di D. Durbé, De Luca, Roma 1972

Le Relazioni tra l'Italia e la Finlandia, in *Il Veltro* (numero monografico), n. 5-6 anno XIX, sett.-dic. 1975

A. CAMBEDDA, *L'informazione sull'arte straniera in Italia nella critica di Vittorio Pica*, in *Roma 1911*, a cura di G. Piantoni, Galleria Nazionale di Arte Moderna, 4.6. - 15.7.1980, De Luca, Roma 1980

Rapporti culturali tra Italia e Finlandia, Atti del Convegno sulle relazioni culturali tra l'Italia e la Finlandia, Turku 26-27 settembre 1986, a cura di L. Lindgren, Henrik Gabriel Porthan Instituutti, Turku 1987

"Un'affettuosa stretta di mano". L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini, a cura di M. Lorandi, Vienneperre edizioni, Monza 1994

Da Dahl a Munch. Romanticismo, realismo e simbolismo nella pittura di paesaggio norvegese, a cura di M. Lange, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 6.10.2001 - 6.1.2002, Ferrara Arte, Ferrara 2001

Atmosfere del Nord. La cultura figurativa svedese all'inizio del XX secolo, a cura di G. Piantoni & B. Fredlund, Galleria Nazionale di Arte Moderna - Museo Boncompagni Ludovisi, Roma, 13.12.2002 - 9.2.2003, SACS, Roma 2002

Elin Danielson Gambogi - Una donna nella pittura, a cura di G. Bacci di Capaci Conti, Museo Civico Giovanni Fattori, 30.11.2002 - 5.1.2003, Livorno 2002

G. DE LORENZI, *Ugo Ogetti critico d'arte*, Le Lettere, Firenze 2004

V. PICA, *Votre fidèle ami de Naples: lettres a Edmond de Goncourt (1881-1896)*, a cura di N. Ruggiero, Guida editore, Napoli 2004

Elin Danielson-Gambogi - In Italian Light - Italian valossa, a cura di V. Heininen, M. Didrichsen & K. Huovinmaa, Didrichsen Art Museum, 27.1. - 17.6.2007, Helsinki 2007

SU FILADELFO SIMI E GIANNI VAGNETTI

L. CAVALLO, *Gianni Vagnetti*, Editore d'arte S. Ambrogio, Milano 1975

Filadelfo Simi, Serravezza-Palazzo Mediceo, a cura di A. Conti & G. Daddi, luglio-settembre 1985, Il Torchio, Firenze 1985

A. TIBERTO BELUFFI, *Filadelfo Simi. Un uomo, un artista*, Pacini editore, Pisa 1996

Alla ricerca dell'eden. Il paesaggio della Versilia nella pittura italiana fra '800 e '900, a cura di G. Bruno et al., Pacini editore, Pisa 1999

Simi & Giorgini - Storia e Cultura fra '800 e '900, a cura di A. Tiberto Beluffi, Fortino del Comune di Forte dei Marmi, 20.9 - 18.10.2003, Pacini editore, Ospedaletto 2003

M.-S. LUNDSTRÖM, "A Romantic in Spain: The Finnish Nineteenth-Century Painter Albert Edelfelt's Andalusian Dream", in *Journal of Intercultural Studies*, n. 3, August 2006, pp. 331-348

M.-S. LUNDSTRÖM, *Travelling in a Palimpsest - Finnish Nineteenth-Century Painters' Encounters with Spanish Art and Culture*, tesi di dottorato, Università di Turku, 2007 (disponibile online al sito <http://bibbild.abo.fi/ediss/2007/LundstromMarie.pdf>)

STUDI DI INDIRIZZO STORICO E LETTERARIO

Sul concetto di Rinascimento nel XIX secolo

J. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1943 [I ed. 1860]

M. DE FILIPPIS, "The Renaissance Problem Again", in *Italica*, n. 2, giugno 1943, pp. 65-80

W. K. FERGUSON, *Il Rinascimento nella critica storica*, Il Mulino, Bologna 1969 [I ed. 1948]

J. B. BULLEN, *The myth of the Renaissance in nineteenth-century writing*, Clarendon, Oxford 1994

Reviving the Renaissance. The use and abuse of the past in Nineteenth-century Italian art and decoration, a cura di R. Pavoni, Cambridge University Press, Cambridge 1997

M. FANTONI, *Gli anglo-americani a Firenze: idea e costruzione del Rinascimento - The Anglo-Americans in Florence: idea and construction of the Renaissance*, Bulzoni, Roma 2000

Sulla questione nazionale finlandese

A. PAVOLINI, *L'indipendenza finlandese*, Anonima Romana, Roma 1928

A. PAVOLINI, *Nuovo Baltico. Viaggio*, Vallecchi, Firenze 1935

I. MONTANELLI, *I cento giorni della Finlandia*, Garzanti, Milano 1940

Finnish theology past and present, Finnish Theological Literature Society, Helsinki 1963

D. APOSTOLOS-CAPPADONA, *Art, creativity, and the sacred - An anthology in religion and art*, Continuum, New York 1996 [I ed. 1984]

Nationality and Nationalism in Italy and Finland from the mid XIXth century to 1918, a cura di M. Väisänen, Studia Historica 16, SHS, Helsinki 1984

E. J. HOBSBAWM, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, Cambridge University Press, Cambridge - New York 1990

B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma 2005 [I ed. 1991]

M. KLINGE, *Breve storia della Finlandia*, Otava, Helsinki 1994

Life at the heart of the world: the significance of central Finland in the formation of a national Finnish-language culture and national art during the years 1880-1917, a cura di M. Marketta, SKS, Helsinki 1994

100 Faces from Finland - A Biographical Kaleidoscope, a cura di U. Marjomaa, SKS, Helsinki 2000

P. KANERVO, "Alessandro Pavolini - Grande amico della Finlandia di II generazione", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 13, 2001

M.-L. LINDER, "A small jump into the open Heaven". *Encounters with Catholicism in Finnish 19th and 20th- century art discourse and art*, in *Gates to Mysticism*, a cura di A. Ilmonen, Tampere Art Museum, 18.10.2003 - 29.4.2004, Tampere 2003, pp. 99-115

A. D. SMITH, *Chosen Peoples. Sacred sources of National Identity*, Oxford University Press, Oxford - New York 2003

F. DA CAPRIO, "Viaggiatori 'in transito' nella Finlandia fra Sette e Ottocento", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, nn. 15-16, 2003-2004, pp. 151-166

O. JUSSILA, S. HENTILÄ & J. NEVAKIVI, *Storia politica della Finlandia 1809-2003*, Guerini e Associati, Milano 2004

E. SAARENHEIMO, "Il Risorgimento italiano e la Finlandia", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, nn. 15-16, 2003-2004, pp. 57-61

S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale: diplomazia culturale e propaganda, 1918-1943*, Franco Angeli, Milano 2005

D. FEWSTER, *Visions of past glory. Nationalism and the construction of early Finnish history*, SKS, Tampere 2006

Sulla letteratura finlandese e le traduzioni italiane del Kalevala

Nyare italiensk lyrik: en samling skaldeporträtt och öfversättningar, [Nuova poesia italiana: una raccolta di ritratti di poeti e loro traduzioni], a cura di A. Pipping, Förlagsaktiebolaget Helios, Helsingfors 1906

Kalevala, trad. di P. E. Pavolini, Sandron, Milano 1910 [II ed., 1984]

E. R. GUMMERUS, *Le letterature della Finlandia*, in *Le Letterature dei paesi baltici (della Finlandia, Estonia, Lettonia, Lituania)*, a cura di G. Devoto, Sansoni - Accademia, Firenze - Milano 1969

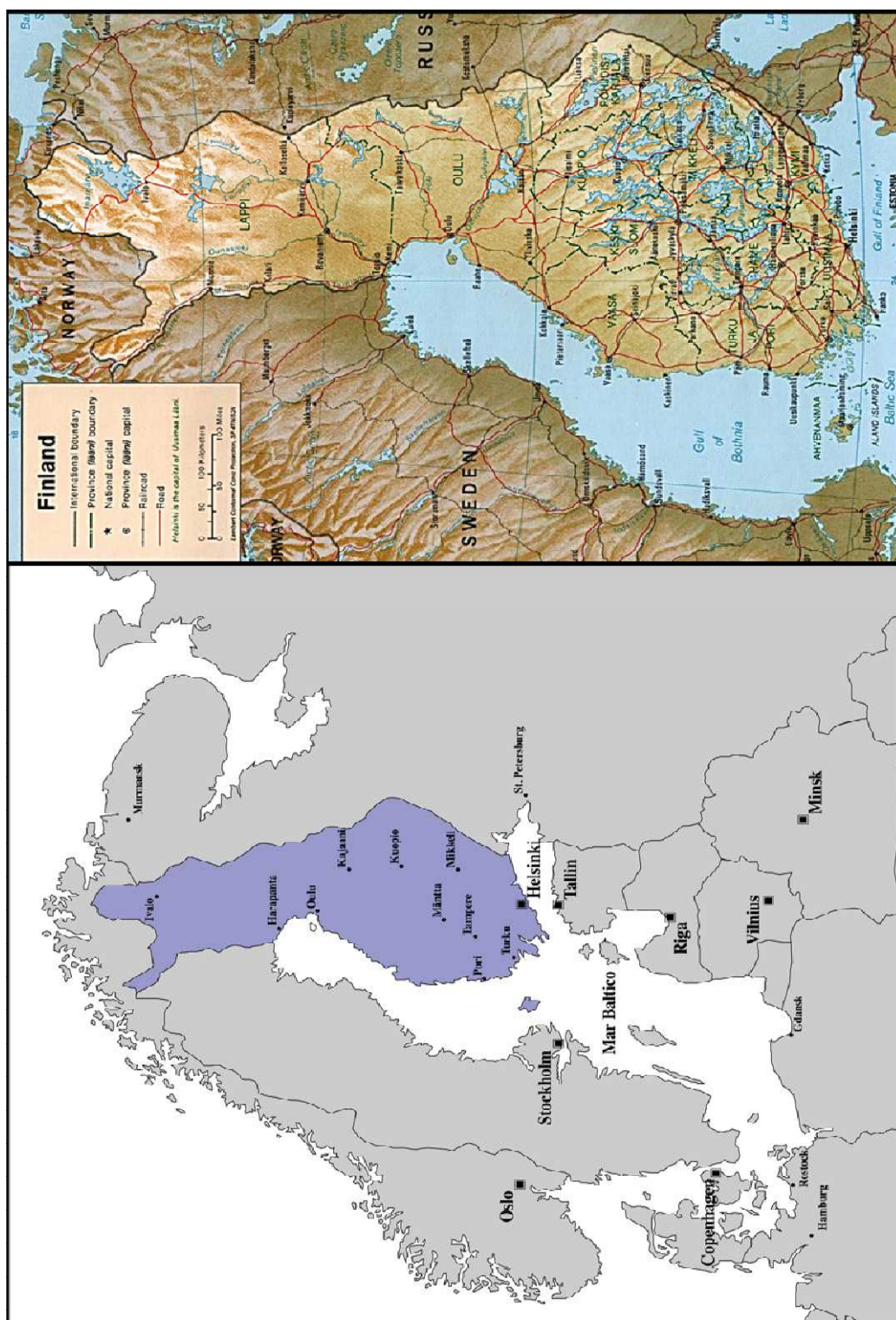
R. WIS, *Terra boreale*, WSOY, Helsinki 1969

- L. DE ANNA, *Il mito del Nord. Tradizioni classiche e medievali*, Liguori, Napoli 1994
- Skating on the Sea - Poetry from Finland*, a cura di K. Bosley, Bloodaxe Books, New Castle-Helsinki 1997
- G. TARGIONI-TOZZETTI, "I primi traduttori italiani del 'Kalevala'", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 10, 1998, pp. 70-71
- F. E. MIRABELLA, "Viaggio estivo di Paolo Emilio Pavolini nella Carelia dei Canti", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 12, 2000, pp. 30-36
- M. BARSACCHI, "La Finlandia e i finlandesi negli scrittori italiani: appunti per una tipologia narrativa", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 19, 2007, pp. 21-32
- L. DE ANNA, "Domenico Comparetti, il Kalevala e la poesia dei Finni", in *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi*, n. 19, 2007, pp. 32- 42
- H. KIRKINEN & H. SIHVO, *The Kalevala, an epic of Finland and all mankind*, The League of Finnish-American Society, Helsinki 2007
- R. ROSSI, *Le naturalisme finlandais. Une conception entropique du quotidien*, SKS, Helsinki 2007

STUDI SUI VIAGGIATORI STRANIERI IN ITALIA

- A. H. BARTON, *Northern Arcadia. Foreign travellers in Scandinavia 1765-1815*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1998
- C. DE SETA, *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Settecento e Ottocento*, Bollati Boringhieri, Torino 1999
- Rooma - Kirjailijan Kaupunki* [Roma- la città degli scrittori], a cura di L. Suvikumpu, SKS, Jvaskylä 2004
- L. SUVIKUMPU, *Suomalaiset Kuvataiteilijat ja Rooma 1800-Luvulla* [Artisti figurativi finlandesi e la Roma dell'Ottocento], tesi di dottorato, Helsinki Yliopiston, 2009

ILLUSTRAZIONI



Carta della Finlandia e della penisola scandinava

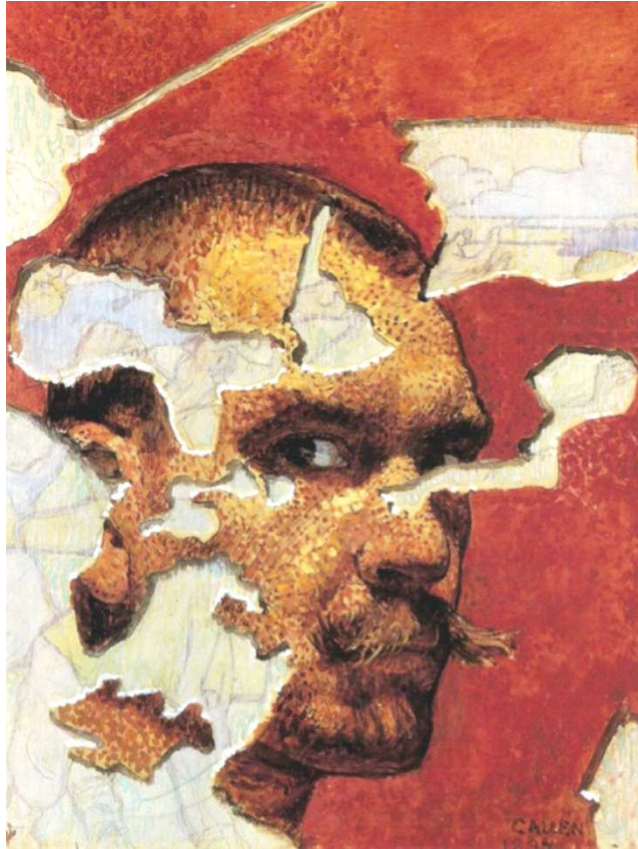


Fig. 1 : A. Gallen-Kallela, *Autoritratto in affresco (Quand même!)*, coll. privata, acquarello, 1894

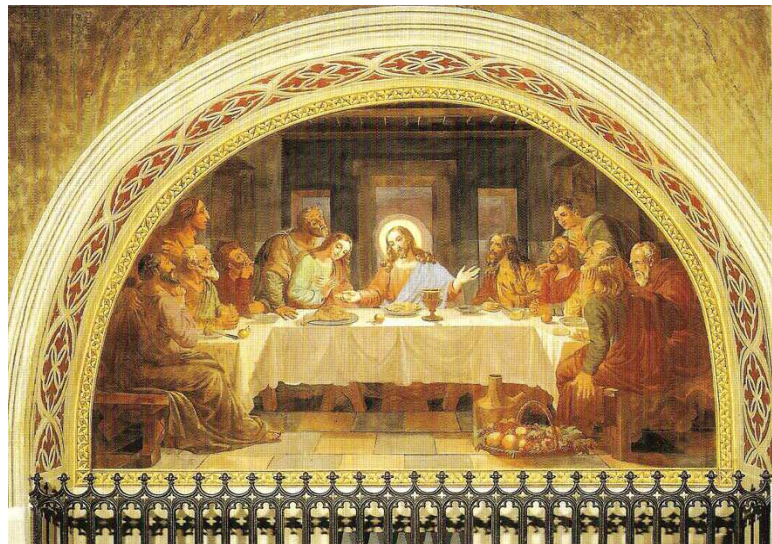


Fig. 2 : R.W. Ekman, *La Sacra Comunione*, coro della Cattedrale di Turku, affresco, 1854

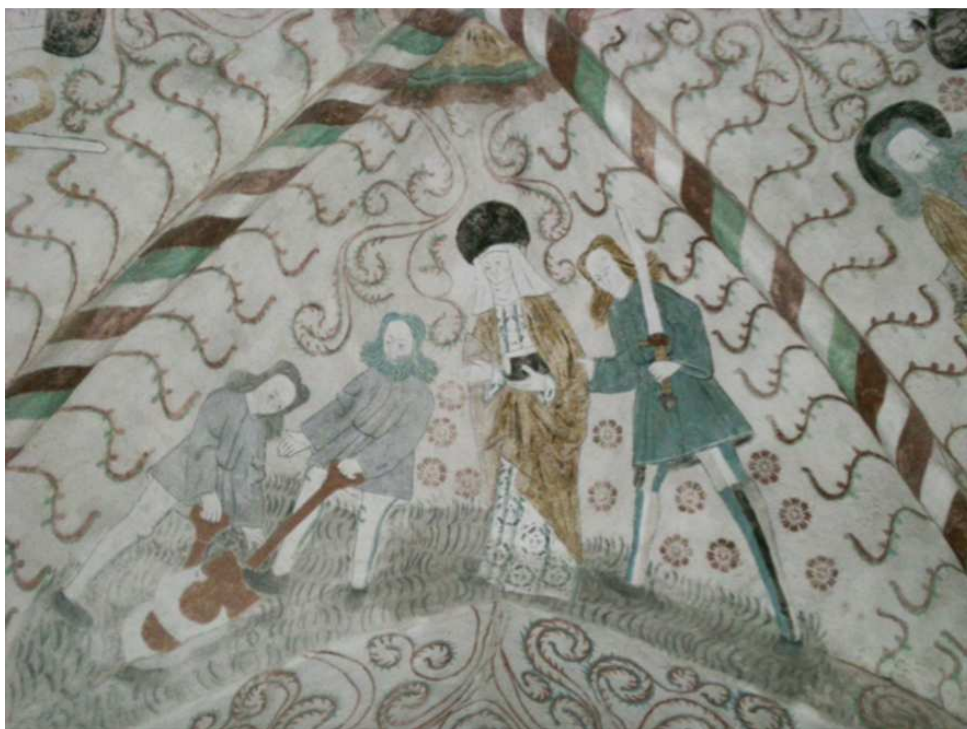


Fig. 3 : Anonimo, dettaglio della decorazione delle vele della volta della navata centrale della chiesa Pyhän Ristin [Santa Croce] di Hattula, affresco, XV-XVI secolo



Fig. 4 : A. Gallen-Kallela, *Ilmarinen che ara il campo di vipere*, dettaglio della cupola del Museo Nazionale, Helsinki, affresco, 1928

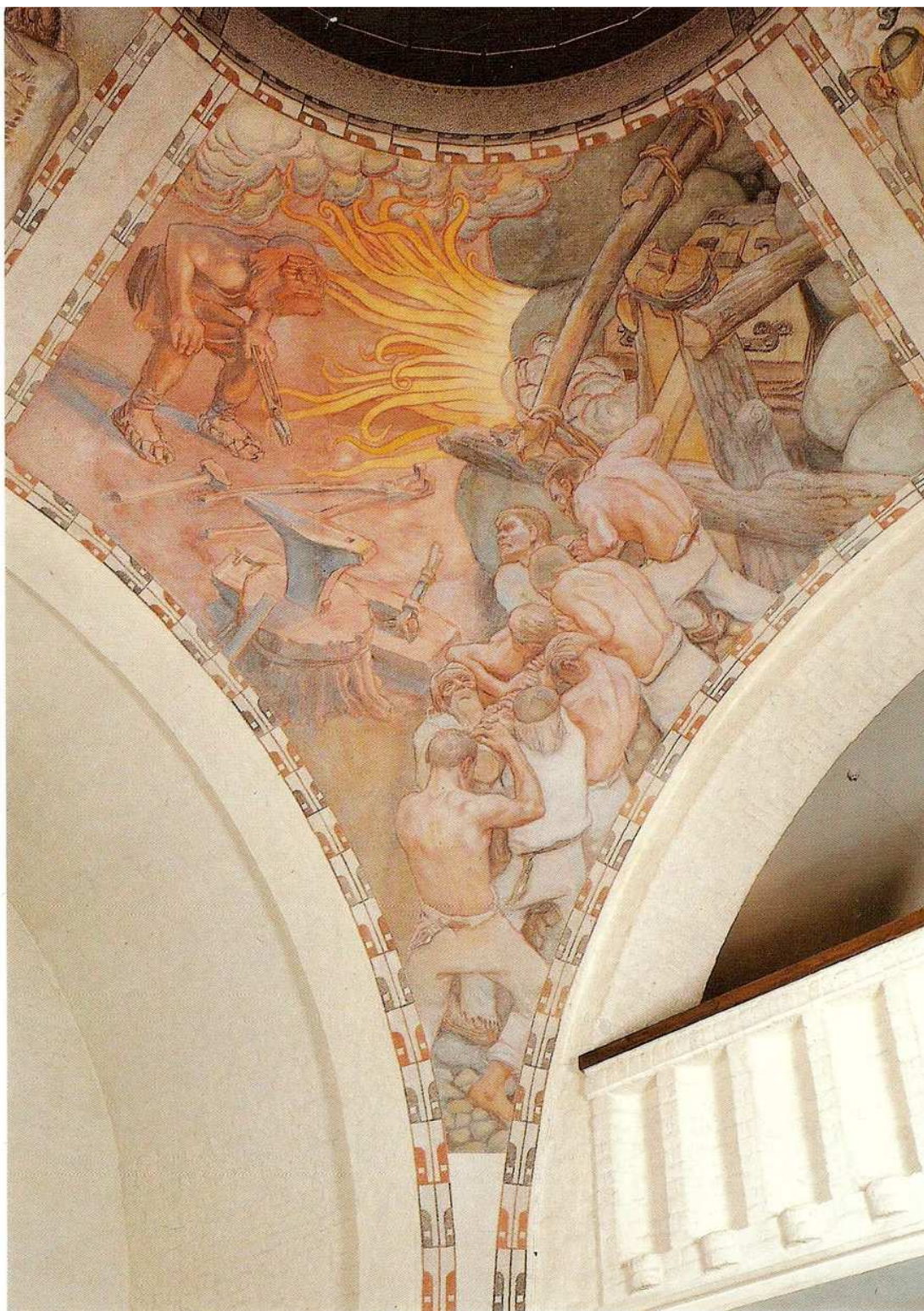


Fig. 5 : A. Gallen-Kallela, *Forgiatura del Sampo*, dettaglio della cupola del Museo Nazionale, Helsinki, affresco, 1928

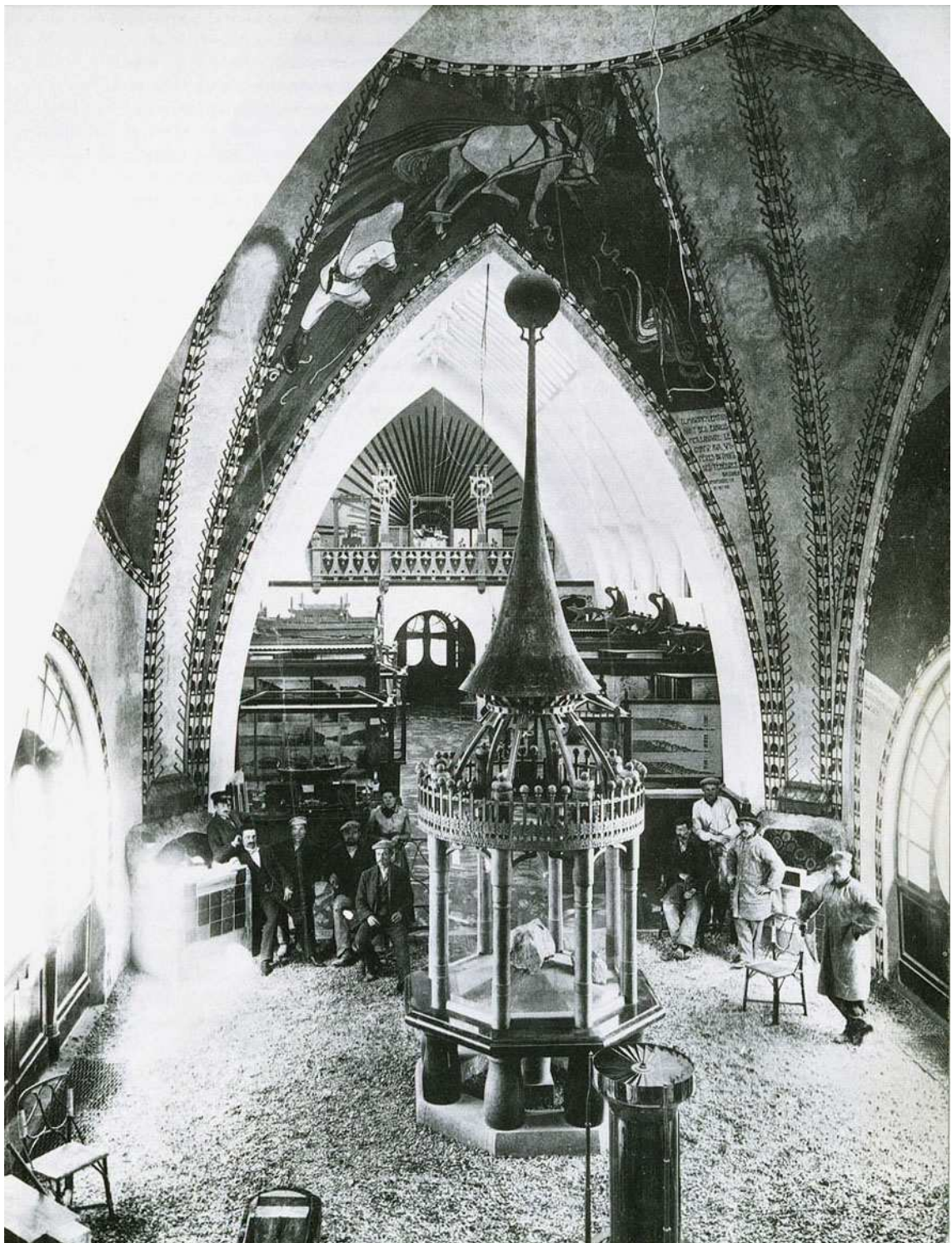


Fig. 6 : Interno del Padiglione finlandese all'Esposizione Universale di Parigi del 1900



Fig. 7 : A. Gallen-Kallela, *Kullervo va alla guerra*, Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1901



Fig. 8 : J. Verkade, *San Martino*, frontone ovest della chiesa abbaziale di St. Martin, Beuron, affresco, 1899-1900



Fig. 9 : R.W. Ekman, *Väinämönen suona il Kantele*, sala della Musica, Vecchia Casa degli Studenti, Helsinki, olio su tela, 1858-1866



Fig. 10 : M. Enckell, *Resurrezione*, dettaglio della pala d'altare della Cattedrale di San Giovanni a Tampere, affresco, 1907



Fig. 11 : H. Simberg, *Fanciulli portaghirlanda*, dettaglio della navata centrale della Cattedrale di San Giovanni a Tampere, affresco, 1907



Fig. 12 : G. Chini, *Putti reggighirlanda*, coll. privata, cartone preparatorio per la decorazione della Sala del sogno alla Biennale di Venezia, 1907



Fig. 13.a : C. Larsson, *Solstizio d'inverno*, Nationalmuseum, Stoccolma, affresco, ca. 1895-1915



Fig. 13.b : C. Larsson, copia di un dettaglio dell'*Incoronazione della Vergine* di Beato Angelico conservata al Louvre, coll. privata, acquerello 1888



Fig. 14 : P. Halonen, *Sul ghiaccio*, Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1900



Fig. 15 : Ch. Loyeux, *Battaglia d'Eraclio contro i Persiani*, dall'affresco originale di Piero della Francesca nella Chiesa di San Francesco ad Arezzo, parete destra del vestibolo della Cappella dei Petits-Augustins, École des Beaux-Arts, Parigi, olio su tela, 1873 (foto S. Bottai)

Antonello (dit de Messina) N° 1134 Portrait d'homme

Dates.	Noms des Artistes.	Numéros des Cartes.	Observations.
1893 mars 7	Dufaur	159	1 -
1894 avril 3	Vibout	47	2 -
" Mars 11	Gr Bellissim	299	3 -
" 7 ^h 6	Delfau	575	4 -
1895 Mars 4	M. Ferrer	30	5 -
1896 Janvier 21	L ^e de Senna	21	6 -
" Février 1	M. Moras	23	7 -
1897 mars 16	M ^{me} Zaleska	116	8 v
1898 avril 19	M ^r apémal	159	9 -
" 21	M ^r Oge	81	10 -
" mai 10	M ^r Fricke	308	11 -
1900 mai 31	M ^r Fricke	308	12 v. 19.8 ^h
" août 18	M ^r Fraxiporski	118	13 -
" décembre 26	M ^{lle} Reynaud	454	14 v. 6 avril 1901
1901 mai 1	M ^r Berger	774	15 v. 23 mai
" juin 7	M ^{lle} Desmard	759	16 -
" août 28	M ^r Biquet	418	17 v. 2.9 ^h
" octobre 18	M ^{lle} Bouquet, an.	498	18 v. 12. avril 1902
1902 Février 5	M ^r Kanotti	26	19 -
" Juin 18	M ^r Dupré	597	20 -
" août 6	M ^r Siliprandi	609	21 -
" décembre 4	M ^{lle} Reulet	159	22 v. 29. Janv. 1903
1903 Février 10	M ^{lle} Molina	455	23 -
" mars 13	M ^r Gallen	482	24 -
" avril 22	M ^{lle} Huitanna	527	25 -
" septembre 2	M ^{lle} Delmar	99	26 -
1904 mars 11	M ^r Habermacher	457	27 + 7. Juin
" mai 18	M ^r Gillman	140	28 -
1905 mai 12	M ^r M. Chustigsen	499	29 ✓
" septembre 7	M ^r Theophil Klein	-	30 -
1906 avril 23	M ^r Loghades	- 81	31 -
" mai 8	M ^r Sandtke	728	32 -
" 13	M. L. Stephanoff	321	33. Sortie le 1.2.07

Fig. 18 : Lista dei copisti del *Ritratto virile* di Antonello da Messina al Louvre, Archives des Musées Nationaux de France, liste de copistes au Louvre, faldone LL27



Fig. 19 : Antonello da Messina, *Ritratto virile detto Il condottiere*, Louvre, Parigi, olio su tavola, 1475



Fig. 20 : A. Gallen-Kallela, *Sulle rive del fiume di Tuonela*, studio per la decorazione ad affresco del Mausoleo Jusélius di Pori, Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1903



Fig. 21 : H. Schjerfbeck, *Resurrezione*, Chiesa di Ruotsinpyhtää, olio su tela, 1898



Fig. 22 : M. Wiik, *San Girolamo e San Francesco*, copia dalla *Crocefissione* di Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze, Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1895



Fig. 23 : Giovanni Boccati, *Adorazione dei Magi*, Sinebrychoff Taidemuseo, Helsinki, olio su tavola, ca. 1448



Fig. 24 : Bernardo Daddi, *Madonna con Bambino e sei angeli*, Joensuu Taidemuseo, Joensuu, tempera su tavola, ca. 1347



Fig. 25 : A. Gallen-Kallela, *Il trittico di Aino*, Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1891



Fig. 26 : A. Gallen-Kallela, *La difesa del Sampo*, Turku Taidemuseo, Turku, tempera su tela, 1896

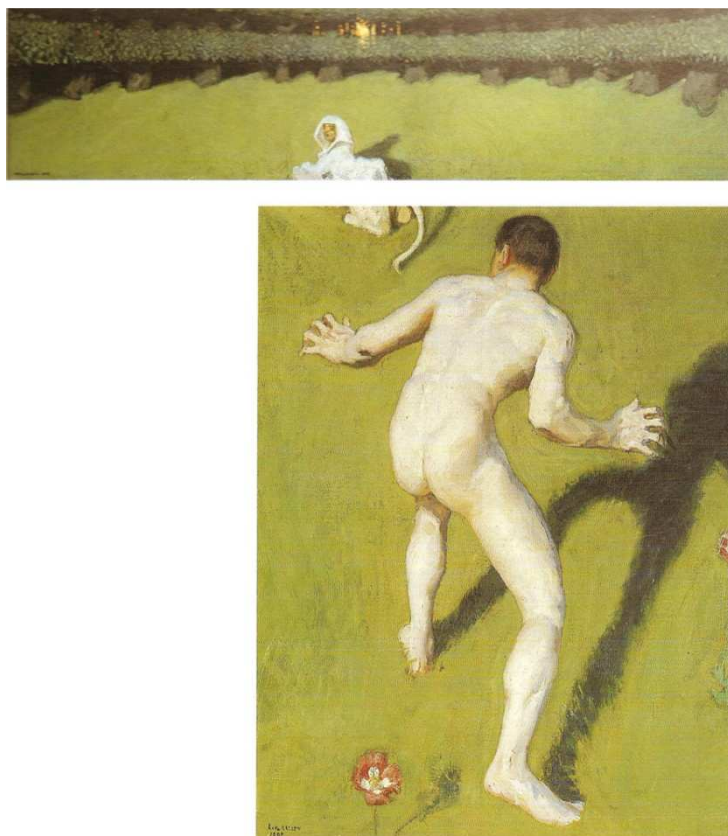


Fig. 27 : A. Gallen-Kallela, *Conceptio artis*, (opera tagliata dall'artista) coll. privata, olio su tela, 1895

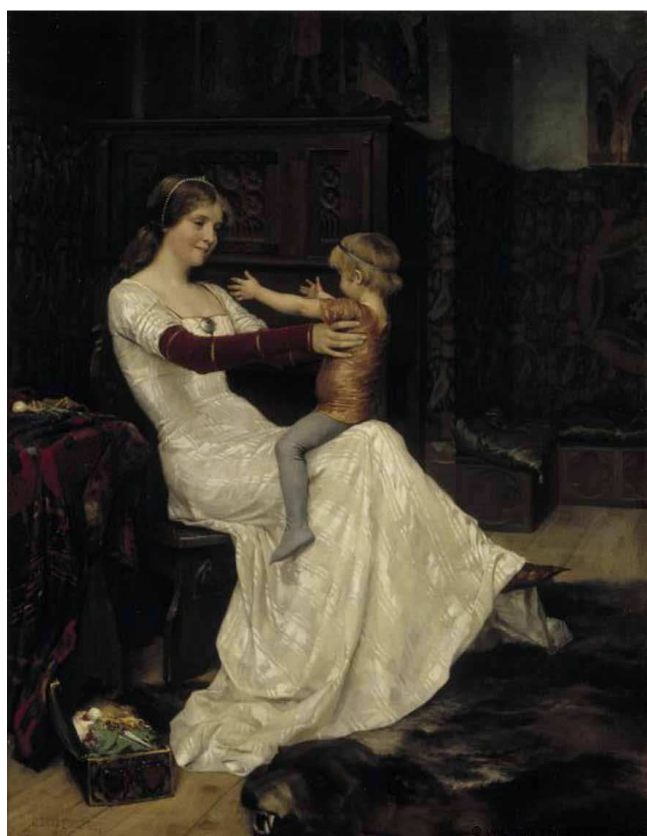


Fig. 28 : A. Edelfelt, *La regina Bianca*, Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1877



Fig. 29 : A. Edelfelt, studio finale per *L'Inaugurazione dell'Accademia di Turku 1640*, Turku Taidemuseo, Turku, olio su tela, 1902

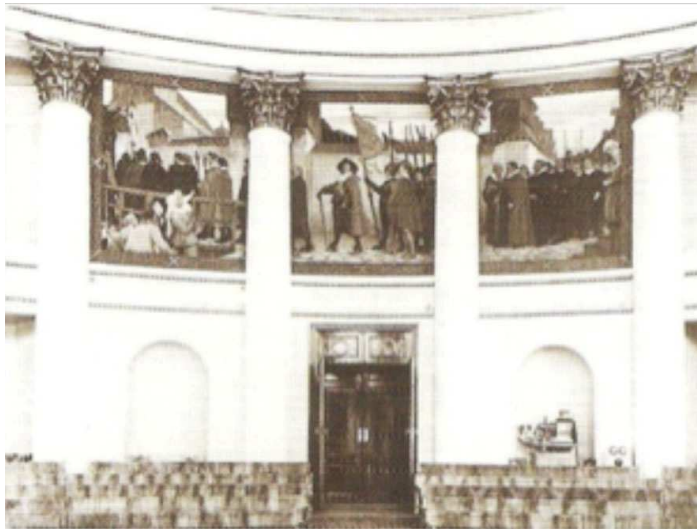


Fig. 30 : Collocazione originaria dell'*Inaugurazione dell'Accademia di Turku 1640* di Albert Edelfelt, Aula Magna dell'Università di Helsinki



Fig. 31 : Giotto, dettaglio de *La morte di San Francesco*, Cappella Bardi, Santa Croce, Firenze, affresco, ca. 1330



Fig. 32 : F. Simi, *Un riflesso*, Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, olio su tela, 1887

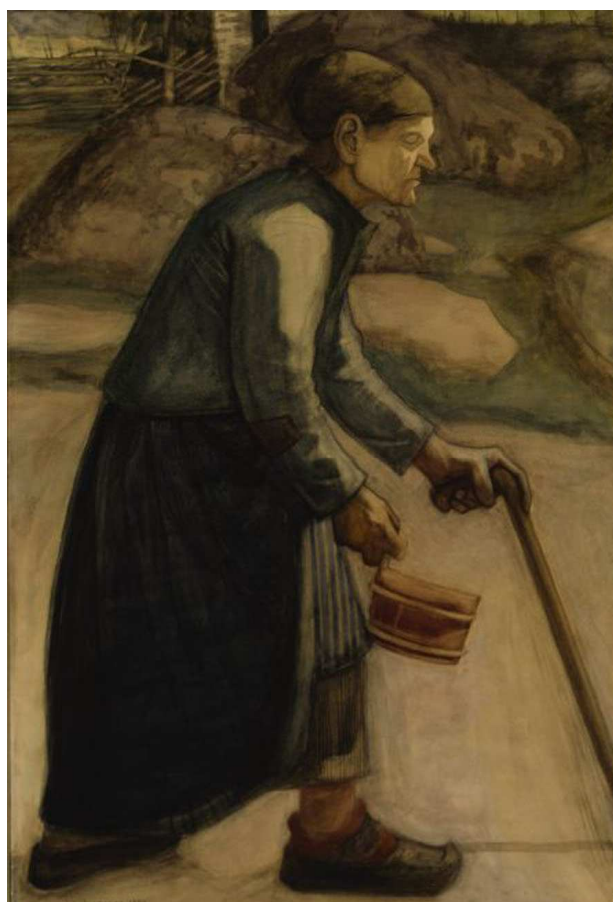


Fig. 33 : J. Rissanen, *La cieca*, Ateneum, Helsinki, acquerello, 1899



Fig. 34 : J. Rissanen, *L'indovina*, Ateneum, Helsinki, acquerello e piombo su carta, 1899

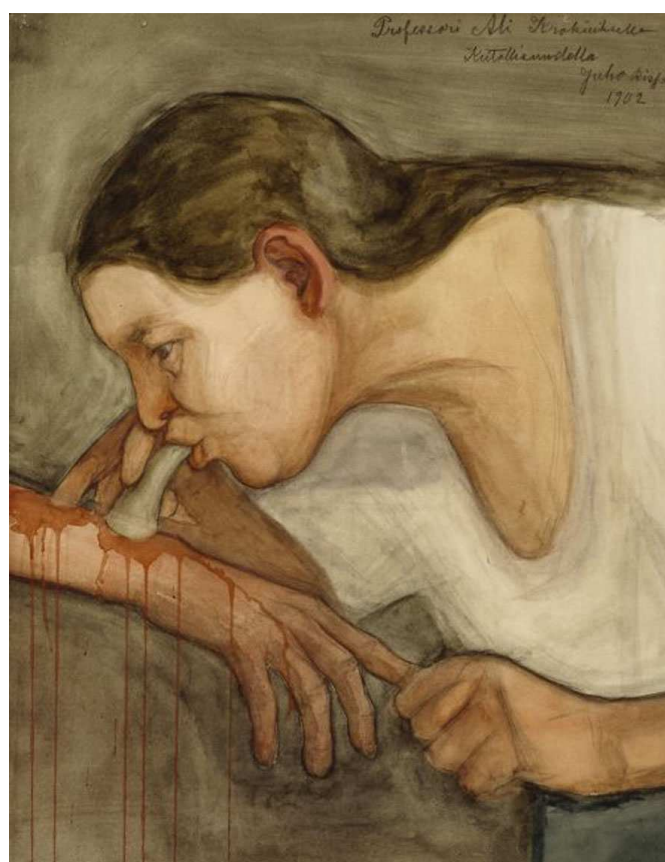


Fig. 35 : J. Rissanen, *Kuppari* (*La guaritrice o la succhiatrice di sangue*), Ateneum, Helsinki, acquerello, 1899

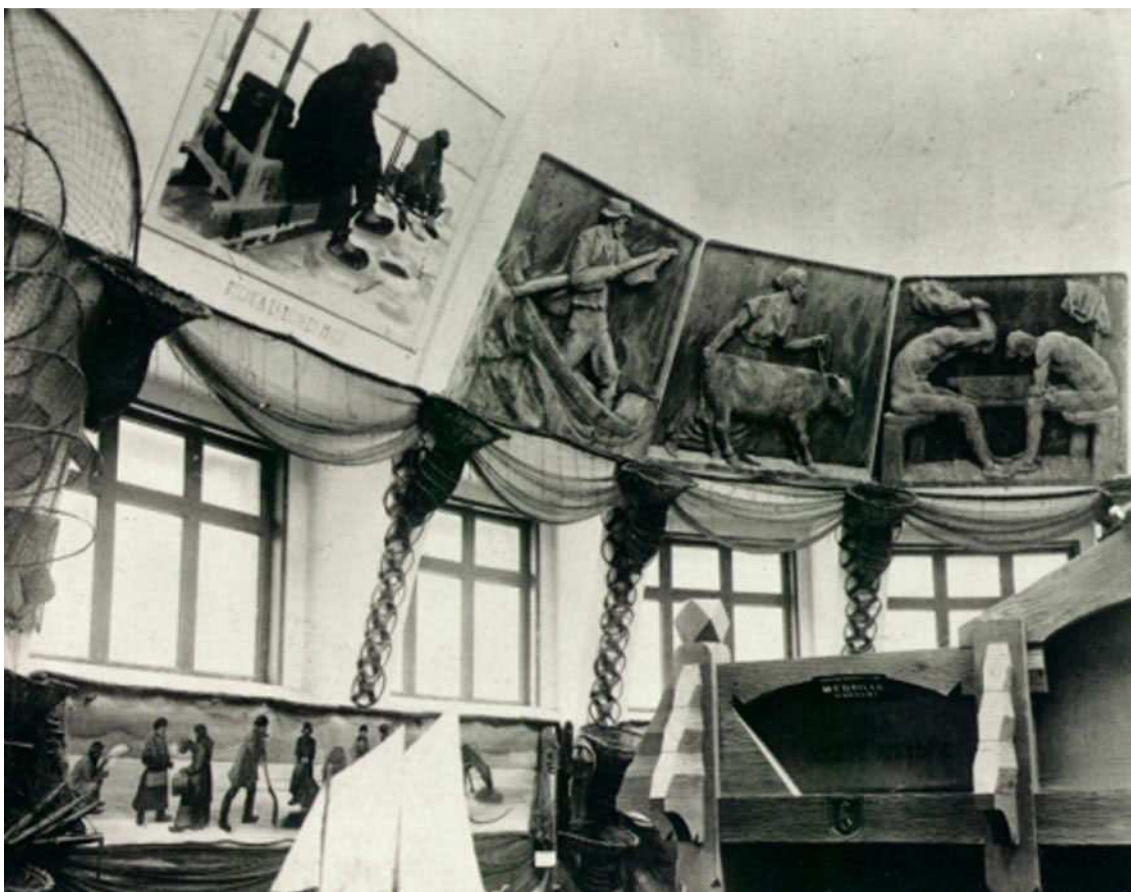


Fig. 36 : Interno del Padiglione finlandese all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 con *Pesca nel ghiaccio* di Juho Rissanen



Fig. 37 : J. Rissanen, *Pesca nel ghiaccio*, Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1900



Fig. 38 : Francesco del Cossa, *Autunno o Polimnia*, Gemäldegalerie, Berlino, tempera su tavola, ca. 1455-60



Fig. 39 : J. Rissanen, *Sorgente di montagna*, Ateneum, Helsinki, acquerello, 1903



Fig. 40 : J. Rissanen, prova di affresco con viandante, casa privata, Stazzema (foto M. Bertellotti), ca. 1903



Fig. 41 : J. Rissanen, *Ritorno dal lavoro*, Biblioteca di Rikhardinkatu, Helsinki, affresco, 1904



Fig. 42 : J. Rissanen, *Fabbri*, Biblioteca di Rikhardinkatu, Helsinki, affresco, 1909

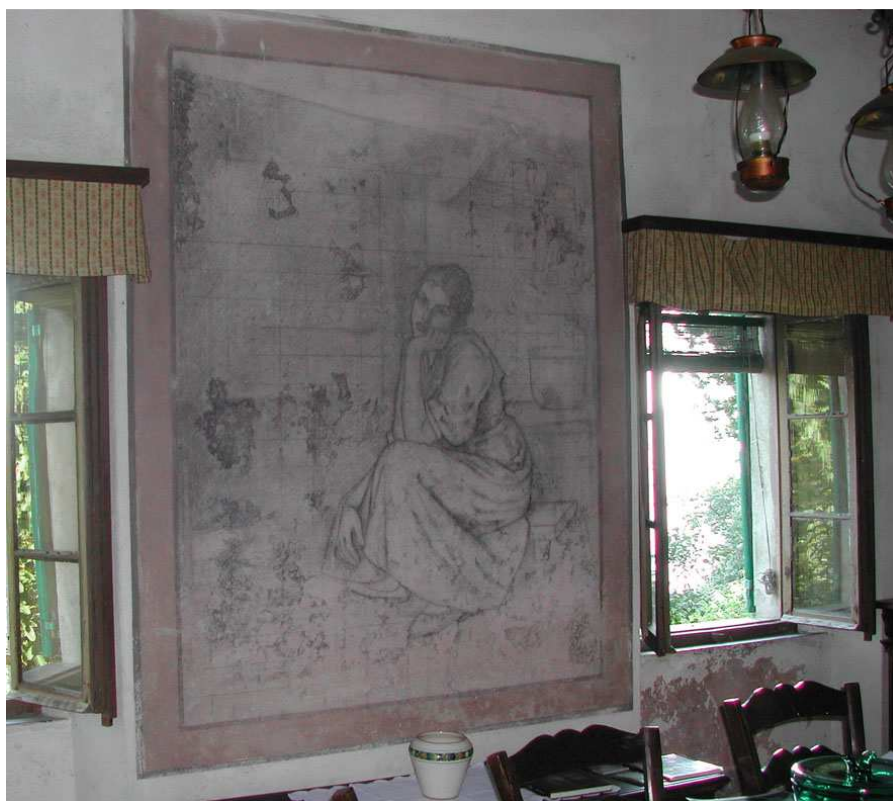


Fig. 43 : F. Simi, studio preparatorio per *Cenerentola*, La Villanella, Stazzema, s.d. (foto M. Bertellotti)

Unionsgatan 28^B
 Helsingfors.
 29 Dec 1910.

Cher M^r Denis-

Comme je n'ai pas reçu
 de vos nouvelles, je suppose
 que la lettre que je vous
 ai écrite vers le commence-
 ment de Novembre ne vous
 est pas parvenue -
 La Russie est le pays
 classique des surprises... et
 de furies.
 Je résumerai, à la hâte,
 ma précédente lettre, en
 réitérant d'abord mes
 remerciements de m'avoir
 écrit si cordialement l'été
 dernier. Je vous ai parlé

d'un artiste Finlandais:
 Rissanen - que vous avez
 promis d'aider par vos conseils.
 Il compte partir d'ici vers
 la fin d. Janvier.
 Craquez-vous qu'il serait
 possible de trouver à
 St Germain des locaux
 à sa femme, (qui est
 sculpteur, et ancienne élève
 de Rodin) et ~~lui~~ lui, Rissanen
 pourront travailler ?
 Ce sont deux personnalités
 sympathiques, braves et honnêtes.
 Rissanen a des projets de
 grandes décorations. Il a
 fait des esquisses qui sont parfaites
 comme technique ^{humides} et y a, en
 ce moment, une exposition
 rétrospective de ses œuvres
 au Musée.

Fig. 44 : Lettera di A.W. Finch a Maurice Denis del 29.12.1910, recto, Archives Maurice Denis,
 Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye

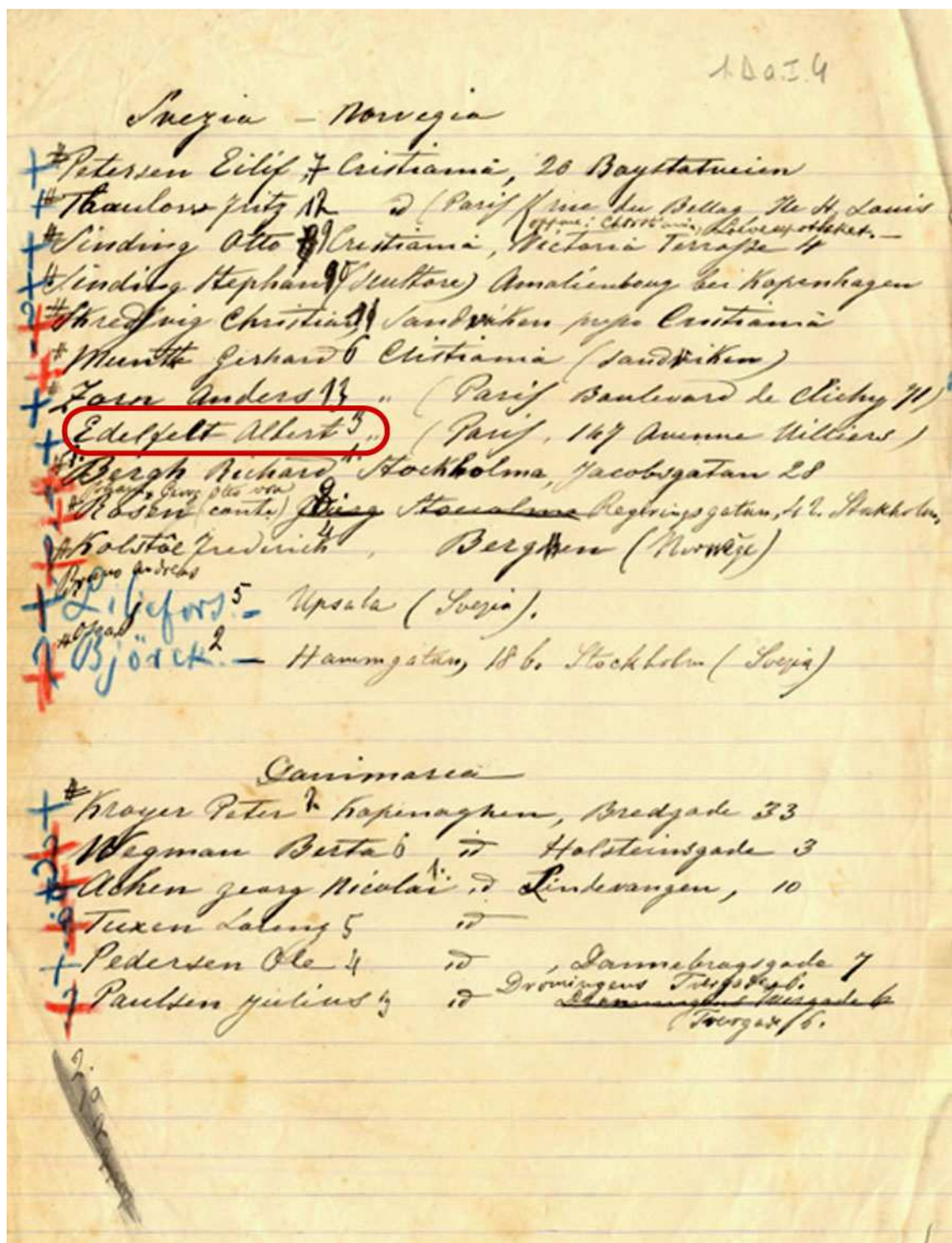


Fig. 45 : Qui evidenziato in rosso, il nome di Albert Edelfelt compare nella bozza di artisti della Svezia e della Norvegia da invitare alla I Biennale di Venezia del 1895, Archivi della Biennale di Venezia/ASAC/Fondo storico/Scatole nere/n.1/Lavoro preliminare bozza elenco artisti da invitare/recto, s.d.

Berlin le 10 Janv. 1895

S. T.

j'ai l'honneur de
 Vous faire savoir que
 je desirais prendre part
 a l'exposition interna-
 tionale d'Art, a Venise.
 Et je annonce par ces
 deux tableaux a l'unité.
 Pris /mi

*Th. Marinon forger le
 Sampo (Kalevala, épopée
 nationale des Finnois)
 grandeur 2,50 x 1,80 metr.*

N. 190

pro 2^{de} Problème
 grandeur 1,50 x 1,80 metr.
 non

je vous serais très
 obligé si vous me
 feriez bien savoir
 le dernier délai pour
 la remise des tableaux

Veuillez agréer mes
 salutations les plus dis-
 tinguées

Akseli Gallen

peintre Finlandais,
 Associé au Société nationale
 des beaux arts, (Champs de Mars
 Paris) 2^{me} médaille exp. univ.

adressé:
 Axel Gallen
 Bismarckstrasse 2
 am Königsplatz.
 Berlin N. W.

Mandons
 s.
 nous enquies

Fig. 46 : Lettera di Akseli Gallen-Kallela del 10.1.1895 da Berlino, Archivi della Biennale di Venezia/ASAC/Fondo Storico/Serie Autografi, CA8, G-H, 2 pagine, recto e verso (fotocopia dell'originale)



Fig. 47 : A. Gallen-Kallela, *Ilmarinen che forgia il Sampo*, Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1893



Fig. 48 : A. Gallen-Kallela, *Symposium o Problème*, coll. privata, Helsinki, olio su tela, 1894

RUSSIA		SALA P.		RUSSIA.	
1401.	D'Ostrooumoff Anne	Tre vedute di Pietroburgo -	incisioni in legno.	1420g.	Bobroff Victor - L'imperatore Niccolò II da fanciullo -
1402.	"	Sorgere della luna	" a col.	1420h.	" Antonio Cotogni -
1403.	"	I sentieri	" "	1420i.	" M. ^{re} Maria Durand
1404.	Matthée Wasili	Ritratto di un pittore -	acquaforte.	1421.	" Archimandrita
1405.	D'Ostrooumoff Anne	Finlandia - inc. in legno a col.		1422.	" Ragazzo del Caucaso
1406.	Matthée Wasili	I tre eroi -	acquaforte.	1423.	" Il pittore Gérard de Reutern
1407.	"	Ritratto del conte Leo Tolstoi	"	1424.	" La baccante
1408.	"	Ritratto	"	1425.	" L'incisore Jordan
1409.	Repin Ilias	Ritratto di C. Cui -	litografia.	1426.	Gallen Axel - Ex libris -
1410.	Matthée Wasili	Un "moujik" -	incisione in legno.	1427.	" Precipizio -
1411.	Repin Ilias	Ritratto della Duse -	acquaforte.	1428.	" Cinque incisioni in legno.
1412.	Matthée Wasili	Ritratto di Ivan Tourgueneff	"	1429.	" Studio di donna -
1413.	Krasnuschkina Elisabetta	Troyka -	acquaforte.	1430.	Laskoff F. -
1414.	"	Staffetta	"	1431.	"
1415.	"	Cosacco del Don	" a col.	1432.	"
1416.	"	Tartaro di Crimea alla fontana -	acquaforte.	1433.	"
1417.	"	In vedetta	"	1434.	"
1418.	Bobroff Victor	Attore drammatico	"	1435.	"
1419.	"	Collezionista Bykoff	"	1436.	"
1420a.	"	M. ^{le} Thomassin	"	1437.	"
1420b.	"	Catherine II.	"	POLONIA.	
1420c.	"	M. ^{re} Marcella Sembrich	"	1438.	Pankiewicz Joseph - Venezia -
1420d.	"	Il ministro Bloudoff -	"	1439.	" Una diga nella palude di Pinsk -
1420e.	"	Il presidente Félix Faure	"	1440.	" Ponte vecchio a Firenze
1420f.	"	Autoritratto	"	1441.	" I ponti nella palude di Pinsk -
				1442.	" Il canale di Pinsk
				1443.	" La fucina (teatro Marcello)
				1444.	" Teatro Marcello a Roma
				1445.	" Strada a Siena
				1446.	" Testa di donna
				1447.	" Strada a Siena
				1448.	Stanislawski Jan - Paesaggio in Polonia -
				1449.	"
				1450.	"

Fig. 49 : Estratto del catalogo della I mostra di Bianco e Nero, Società amatori e cultori di Belle Arti, Roma, 1902



Fig. 50 : 1. A. Gallen-Kallela, *Musica primitiva o Precipizio*, Ateneum, Helsinki, acquaforte e puntasecca, 1896
 2. A. Gallen-Kallela, ex libris di Filip Gallen, Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1897
 3. A. Gallen-Kallela, ex libris di J. J. Tikkanen, Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1896



Fig. 51 : A. Gallen-Kallela, *Ispirazione*, Ateneum, Helsinki, xilografia, 1896



AXER GALLEN — I DIFENSORI DI SAMPO-JOUKAHAINEN.

BJORCK, pel cui ritratto del Principe Eugenio di così efficace naturalezza di atteggiamento l'ammirazione era generale, il BERGH, il THEGERSTROM ed il PAULI.

Due pittori poi che rivelavano un'originalità spiccatissima, benchè affatto differente l'una dall'altra, erano BRUNO LILJEFORS, coi suoi avvoltoi, con le sue grù, coi suoi cigni, spicanti su sfondi di paesaggio, di un disegno sintetico e di una vivace opposizione di larghe macchie di colore, che facevano ripensare ai Giapponesi, e CARL LARSSON, con le sue scene d'interno, ora gioconde ora tristi, di una delicata gamma di tinte tenere, che seducevano e rallegravano gli occhi dei visitatori e rivelavano nel valoroso pittore ed incisore di Stoccolma una visione di decoratore squisito ed una concezione di poeta teneramente amabile.

Un carattere più naturalisticamente rude ci rivelano le tele norvegiane: fino dal primo guardarle ci sentivamo, assai più che per le tele danesi e svedesi, al cospetto di artisti, i quali, vivendo in un paese tanto diverso dal nostro, sentono e pensano assai differentemente da noi e, sopra tutto, contemplano uomini, cose e scene della natura con sguardi assai diversi dai nostri, più ingenui, più affettuosi e pur, nell'istesso tempo, più profondamente scrutatori: ciò, a bella prima, ci sorprende e poi ci interessava e ci piaceva come la rivelazione di qualche cosa di nuovo e d'inatteso.

Questa lenta, ma sicura presa di possesso del mio spirito, dopo averla provata nelle tre successive mostre di Venezia, l'ho sentita di nuovo alla Esposizione di Parigi, guardando, con crescente ammirazione, più che i due paesaggi, del resto deli-

Fig. 52 : Estratto dall'articolo di Vittorio Pica, "La pittura all'Esposizione di Parigi", in *Emporium*, n. 74, 1901, p. 107, con illustrazione di un'opera di Gallen-Kallela

« non? » Douc, non compte, je crains qu'en soit le
 plus grand regret à quinquante ans, mais est-ce han-
 « la conception de l'édit. »

L'ouvrage-moi sur études sur les modernes poètes français,
 je les traitai avec la plus ex. intérêt. Je vous en-
 « verrai en échange les études très bonnes et
 très détaillées sur les modernes lyriques (Molénat,
 Parnass, Parnass de l'Al. Ném, Kojmans, Nélson,
 Parnass etc.), que je publierai prochainement
 sur une revue française.

Parnass, même une fois, Parnass et des Parnass, de
 votre précieuse bienveillance et agréer l'expression de mes
 sentiments bien connus et bien sympathiques.

Parnass, 27.

d'ont qu'ils sont inspirés par son haut idéal
 moral et poétique, et à la fois
 « noble ambition de l'humanité et ses progrès; »
 « ces nobles ambitions sont sans doute à
 la littérature anglaise une immense source d'inspiration. »
 « Smith et Elton, par exemple, comme Parnass, »
 et Browning; moi au contraire je ne demande pas
 « mieux d'être que les écrivains ou artistes d'aujourd'hui »
 « esthétiques, que des représentations vivantes de la
 complexe existence moderne et je suis surtout
 la littérature française de notre siècle et je

une production est pour Parnass, les Français,
 Parnass, Parnass d'aujourd'hui, mais les Français et
 pour Parnass, Parnass et Parnass Parnass.
 « est cette les poètes modernes. Et bien! que
 « est-ce que? Les Français ne sont pas? »
 « bien de formes diverses d'opinion et qu'entre
 « nous il y a une différence de construction intellectuelle. »
 « Mais, puisque tout est relatif en ce monde et
 qu'il n'y a pas une conception absolue et
 nécessairement vraie de la Parnass, artistique et de la
 Parnass, pourquoi ne pourrions-nous nous comprendre et nous
 « mieux mutuellement malgré nos différences d'opinion? »

Fig. 53 : Lettera di Vittorio Pica a Carl Gustaf Estlander del 27.08.1890, Archivi delle lettere della Società Svedese di Letteratura in Finlandia, Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsinki/ SLS 252.6/2 fogli, recto e verso

Pour la Finlande

M^r A. Gallen

Cher Monsieur et cher confrère,
Je vous prie de répondre le plus tôt possible
à la lettre circulaire que j'ai l'honneur de
vous adresser, envoyant votre adhésion
au Comité (rue S. Andrea - 8 - Milano)
afin que je puisse mettre votre nom dans
le Comité d'honneur pour honorer
Vittorio Pica

Salutations distinguées.

Alberto Martini

12 - 7 - 27

Kansallikirjasto
Rauhankatu

A. G. K. Kokoelma

VAY 3595

Fig. 54 : Lettera di Alberto Martini a Gallen-Kallela del 12.7.1927, Collezione Akseli Gallen-Kallela/VAY3595/Kansallikirjasto, Rauhankatu, Helsinki, recto



Fig. 55 : A. Gallen-Kallela, *La vendetta di Joukahainen*, Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1903

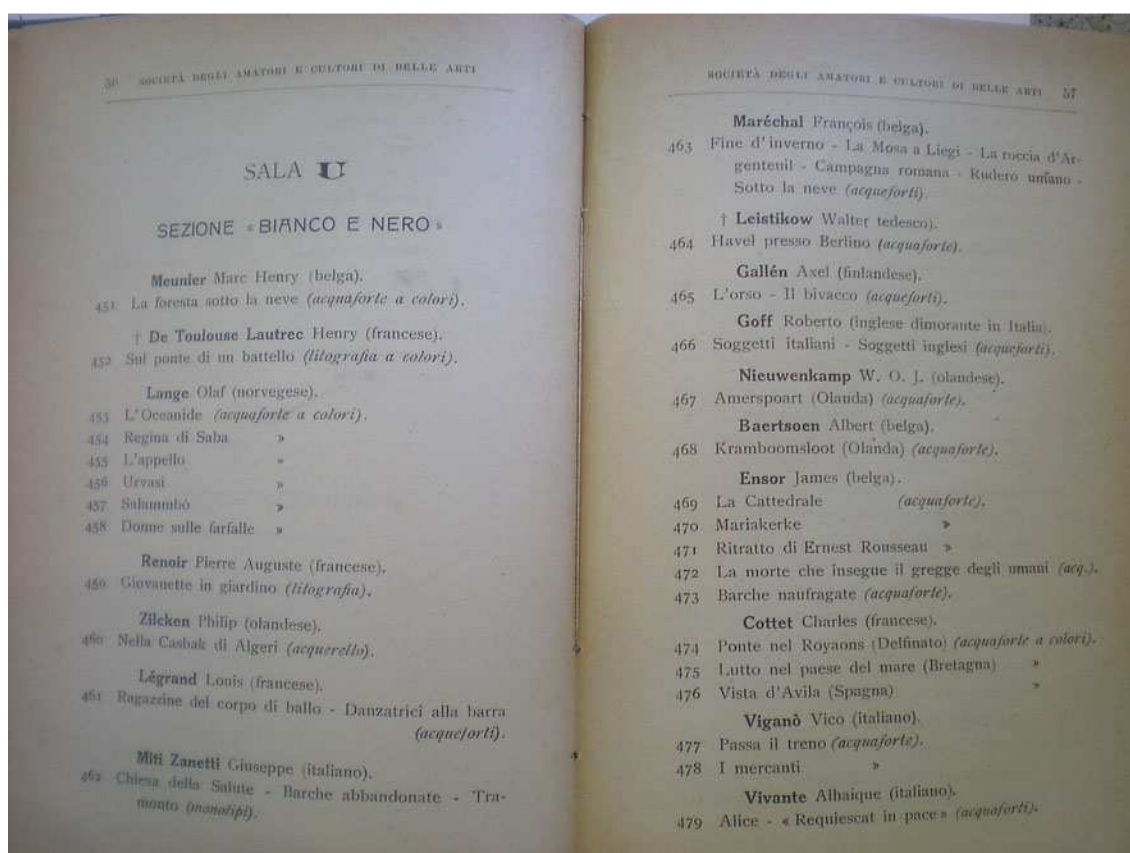


Fig. 56 : Estratto del catalogo della mostra di Bianco e Nero, Società amatori e cultori di Belle Arti, Roma, 1909

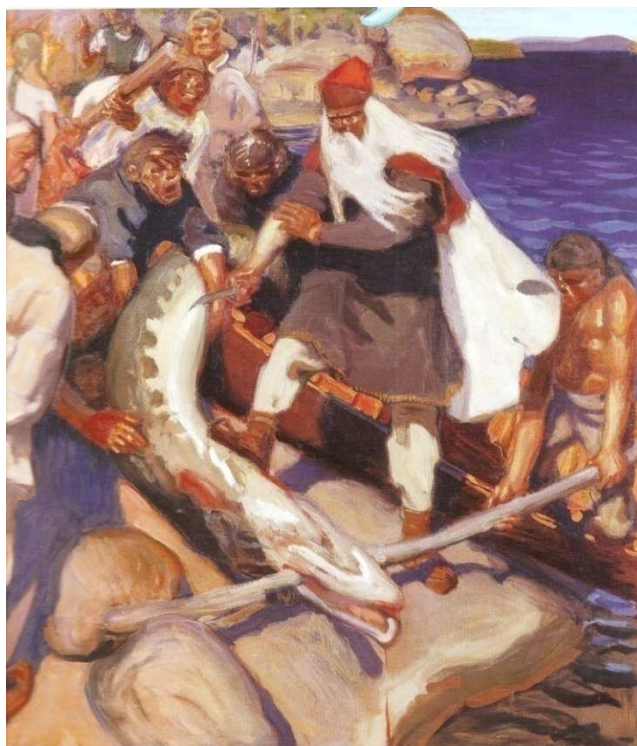


Fig. 57 : A. Gallen-Kallela, *Il grande luccio*, coll. privata, tempera su tela, 1909

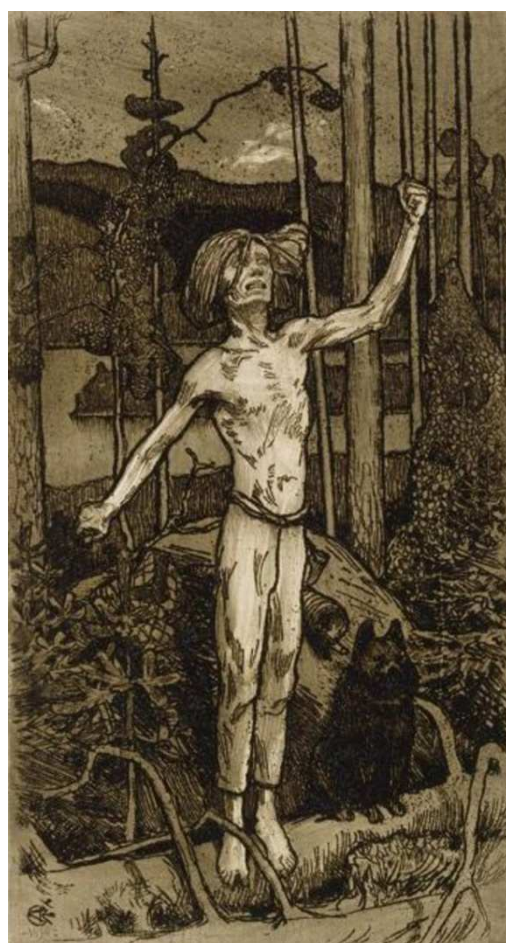


Fig. 58 : A. Gallen-Kallela, *La vendetta di Kullervo*, Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1896

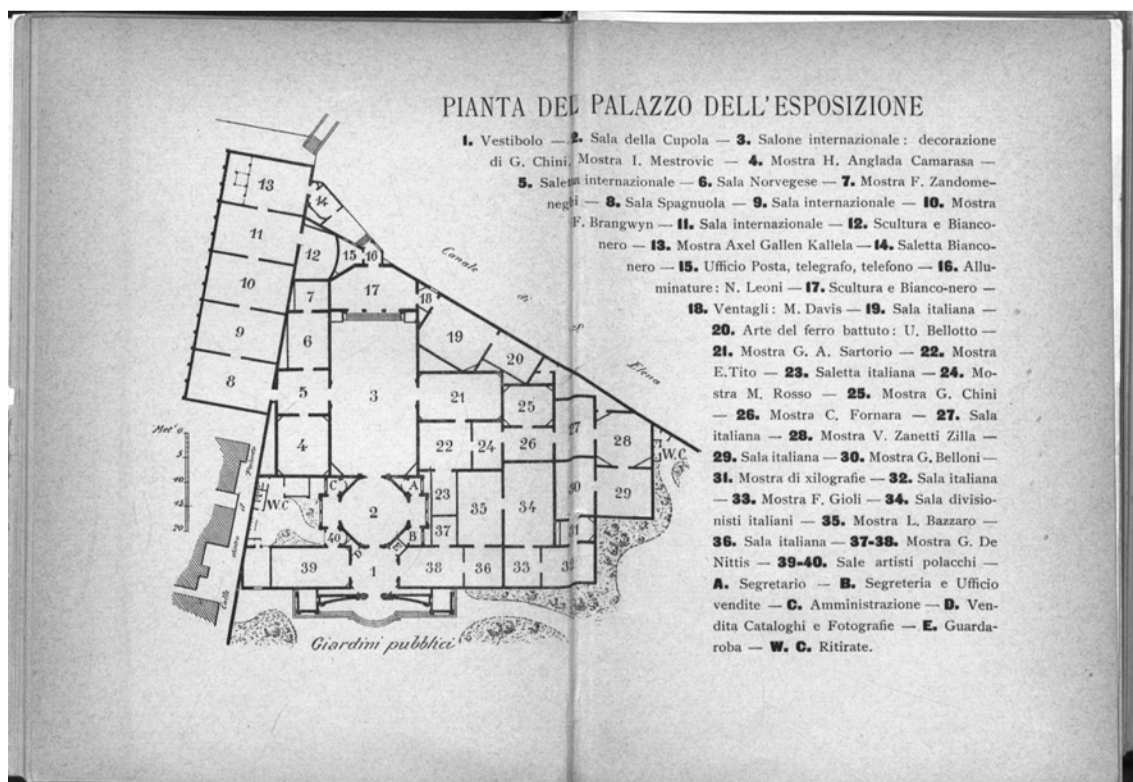


Fig. 59 : Pianta dei padiglioni della Biennale di Venezia del 1914. Al numero 13, la mostra di Akseli Gallen-Kallela



Fig. 60 : Interno della mostra di Gallen-Kallela alla Biennale di Venezia del 1914



Fig. 61 : A. Gallen-Kallela, *La madre di Lemminkäinen*, Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1897



Fig. 62 : G. Vagnetti, *La raffica*, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma, olio su tela, ca. 1924



Fig. 63 : A. Gallen-Kallela, *La madre di Lemminkäinen*, Turku Taidemuseo, Turku, acquaforte, 1905



Fig. 64 : "Il centenario del 'Kalevala' ", *La Tribuna*, 1 marzo 1935, con illustrazioni di opere di Gallen-Kallela

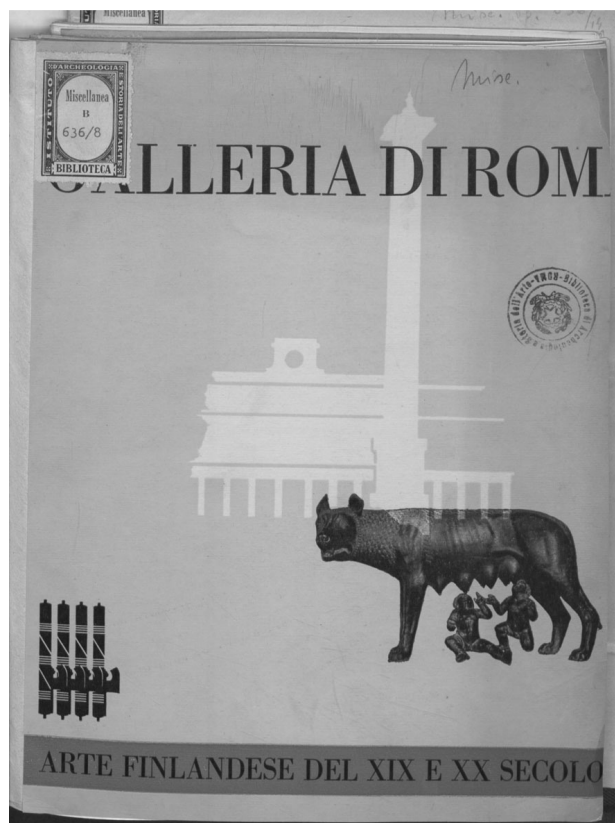


Fig. 65 : Copertina del catalogo della mostra di *Arte finlandese del XIX e del XX secolo* a Roma nel 1937



Fig. 66 : Copertina del numero di aprile del 1940 di *Emporium* con la riproduzione dell'affresco *Kullervo va alla guerra* di Gallen-Kallela



Fig. 67 : A. Gallen-Kallela, *Démasquée*, Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1888

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1 : A. Gallen-Kallela, <i>Autoritratto in affresco (Quand même!)</i> , coll. privata, acquarello, 1894.....	187
Fig. 2 : R.W. Ekman, <i>La Sacra Comunione</i> , coro della Cattedrale di Turku, affresco, 1854...	187
Fig. 3 : Anonimo, dettaglio della decorazione delle vele della volta della navata centrale della chiesa Pyhän Ristin [Santa Croce] di Hattula, affresco, XV-XVI secolo	188
Fig. 4 : A. Gallen-Kallela, <i>Ilmarinen che ara il campo di vipere</i> , dettaglio della cupola del Museo Nazionale, Helsinki, affresco, 1928	188
Fig. 5 : A. Gallen-Kallela, <i>Forgiatura del Sampo</i> , dettaglio della cupola del Museo Nazionale, Helsinki, affresco, 1928	189
Fig. 6 : Interno del Padiglione finlandese all'Esposizione Universale di Parigi del 1900	190
Fig. 7 : A. Gallen-Kallela, <i>Kullervo va alla guerra</i> , Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1901	191
Fig. 9 : R.W. Ekman, <i>Väinämönen suona il Kantele</i> , sala della Musica, Vecchia Casa degli Studenti, Helsinki, olio su tela, 1858-1866	192
Fig. 10 : M. Enckell, <i>Resurrezione</i> , dettaglio della pala d'altare della Cattedrale di San Giovanni a Tampere, affresco, 1907	193
Fig. 11 : H. Simberg, <i>Fanciulli portaghirlanda</i> , dettaglio della navata centrale della Cattedrale di San Giovanni a Tampere, affresco, 1907.....	193
Fig. 12 : G. Chini, <i>Putti reggighirlanda</i> , coll. privata, cartone preparatorio per la decorazione della Sala del sogno alla Biennale di Venezia, 1907.....	194
Fig. 13.a : C. Larsson, <i>Solstizio d'inverno</i> , Nationalmuseum, Stoccolma, affresco, ca. 1895-1915.....	194
Fig. 13.b : C. Larsson, copia di un dettaglio dell' <i>Incoronazione della Vergine</i> di Beato Angelico conservata al Louvre, coll. privata, acquerello 1888.....	195
Fig. 14 : P. Halonen, <i>Sul ghiaccio</i> , Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1900	196
Fig. 15 : Ch. Loyeux, <i>Battaglia d'Eraclio contro i Persiani</i> , dall'affresco originale di Piero della Francesca nella Chiesa di San Francesco ad Arezzo, parete destra del vestibolo della Cappella dei Petits-Augustins, École des Beaux-Arts, Parigi, olio su tela, 1873 (foto S. Bottai).....	196
Fig. 16 : Lista dei copisti del <i>Ritratto virile</i> di Giovanni Bellini al Louvre, Archives de Musées Nationaux de France, liste de copistes au Louvre, faldone LL27	197
Fig. 17 : Giovanni Bellini, <i>Ritratto virile</i> , Louvre, Parigi, olio su tavola, 1490-1495	197
Fig. 18 : Lista dei copisti del <i>Ritratto virile</i> di Antonello da Messina al Louvre, Archives des Musées Nationaux de France, liste de copistes au Louvre, faldone LL27	198
Fig. 19 : Antonello da Messina, <i>Ritratto virile</i> detto <i>Il condottiere</i> , Louvre, Parigi, olio su	

tavola, 1475	199
Fig. 20 : A. Gallen-Kallela, <i>Sulle rive del fiume di Tuonela</i> , studio per la decorazione ad affresco del Mausoleo Jusélius di Pori, Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1903.....	199
Fig. 21 : H. Schjerfbeck, <i>Resurrezione</i> , Chiesa di Ruotsinpyhtää, olio su tela, 1898.....	200
Fig. 22 : M. Wiik, <i>San Girolamo e San Francesco</i> , copia dalla <i>Crocefissione</i> di Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze, Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1895	200
Fig. 23 : Giovanni Boccati, <i>Adorazione dei Magi</i> , Sinebrychoff Taidemuseo, Helsinki, olio su tavola, ca. 1448	201
Fig. 24 : Bernardo Daddi, <i>Madonna con Bambino e sei angeli</i> , Joensuu Taidemuseo, Joensuu, tempera su tavola, ca. 1347	202
Fig. 25 : A. Gallen-Kallela, <i>Il trittico di Aino</i> , Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1891	202
Fig. 27 : A. Gallen-Kallela, <i>Conceptio artis</i> , (opera tagliata dall'artista) coll. privata, olio su tela, 1895.....	204
Fig. 28 : A. Edelfelt, <i>La regina Bianca</i> , Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1877	204
Fig. 29 : A. Edelfelt, studio finale per <i>L'Inaugurazione dell'Accademia di Turku 1640</i> , Turku Taidemuseo, Turku, olio su tela, 1902.....	205
Fig. 30 : Collocazione originaria dell' <i>Inaugurazione dell'Accademia di Turku 1640</i> di Albert Edelfelt, Aula Magna dell'Università di Helsinki.....	206
Fig. 31 : Giotto, dettaglio de <i>La morte di San Francesco</i> , Cappella Bardi, Santa Croce, Firenze, affresco, ca. 1330	206
Fig. 32 : F. Simi, <i>Un riflesso</i> , Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, olio su tela, 1887....	207
Fig. 33 : J. Rissanen, <i>La cieca</i> , Ateneum, Helsinki, acquerello, 1899	207
Fig. 34 : J. Rissanen, <i>L'indovina</i> , Ateneum, Helsinki, acquerello e piombo su carta, 1899.....	208
Fig. 35 : J. Rissanen, <i>Kuppuri (La guaritrice o la succhiatrice di sangue)</i> , Ateneum, Helsinki, acquerello, 1899	208
Fig. 36 : Interno del Padiglione finlandese all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 con <i>Pesca nel ghiaccio</i> di Juho Rissanen	209
Fig. 37 : J. Rissanen, <i>Pesca nel ghiaccio</i> , Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1900	209
Fig. 38 : Francesco del Cossa, <i>Autunno o Polimnia</i> , Gemäldegalerie, Berlino, tempera su tavola, ca. 1455-60.....	210
Fig. 39 : J. Rissanen, <i>Sorgente di montagna</i> , Ateneum, Helsinki, acquerello, 1903	210
Fig. 40 : J. Rissanen, prova di affresco con viandante, casa privata, Stazzema (foto M. Bertellotti), ca. 1903.....	211
Fig. 41 : J. Rissanen, <i>Ritorno dal lavoro</i> , Biblioteca di Rikhardinkatu, Helsinki, affresco, 1904	211
Fig. 42 : J. Rissanen, <i>Fabbri</i> , Biblioteca di Rikhardinkatu, Helsinki, affresco, 1909.....	212
Fig. 43 : F. Simi, studio preparatorio per <i>Cenerentola</i> , La Villanella, Stazzema, s.d. (foto M.	

Bertellotti)	212
Fig. 44 : Lettera di A.W. Finch a Maurice Denis del 29.12.1910, recto, Archives Maurice Denis, Musée Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye.....	213
Fig. 45 : Qui evidenziato in rosso, il nome di Albert Edelfelt compare nella bozza di artisti della Svezia e della Norvegia da invitare alla I Biennale di Venezia del 1895, Archivi della Biennale di Venezia/ASAC/Fondo storico/Scatole nere/n.1/Lavoro preliminare bozza elenco artisti da invitare/recto, s.d.	214
Fig. 46 : Lettera di Akseli Gallen-Kallela del 10.1.1895 da Berlino, Archivi della Biennale di Venezia/ASAC/Fondo Storico/Serie Autografi, CA8, G-H, 2 pagine, recto e verso (fotocopia dell'originale).....	215
Fig. 47 : A. Gallen-Kallela, <i>Ilmarinen che forgia il Sampo</i> , Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1893	216
Fig. 48 : A. Gallen-Kallela, <i>Symposium o Problème</i> , coll. privata, Helsinki, olio su tela, 1894	216
Fig. 49 : Estratto del catalogo della I mostra di Bianco e Nero, Società amatori e cultori di Belle Arti, Roma, 1902.....	217
Fig. 50 :1. A. Gallen-Kallela, <i>Musica primitiva o Precipizio</i> , Ateneum, Helsinki, acquaforte e puntasecca, 1896	217
2. A. Gallen-Kallela, ex libris di Filip Gallen, Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1897	217
3. A. Gallen-Kallela, ex libris di J. J. Tikkanen, Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1896	217
Fig. 51 : A. Gallen-Kallela, <i>Ispirazione</i> , Ateneum, Helsinki, xilografia, 1896	218
Fig. 52 : Estratto dall'articolo di Vittorio Pica, "La pittura all'Esposizione di Parigi", in <i>Emporium</i> , n. 74, 1901, p. 107, con illustrazione di un'opera di Gallen-Kallela.....	219
Fig. 53 : Lettera di Vittorio Pica a Carl Gustaf Estlander del 27.08.1890, Archivi delle lettere della Società Svedese di Letteratura in Finlandia, Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsinki/ SLS 252.6/2 fogli, recto e verso	220
Fig. 54 : Lettera di Alberto Martini a Gallen-Kallela del 12.7.1927, Collezione Akseli Gallen-Kallela/VAY3595/Kansallikirjasto, Rauhankatu, Helsinki, recto.....	221
Fig. 55 : A. Gallen-Kallela, <i>La vendetta di Joukahainen</i> , Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1903	222
Fig. 56 : Estratto del catalogo della mostra di Bianco e Nero, Società amatori e cultori di Belle Arti, Roma, 1909.....	222
Fig. 57 : A. Gallen-Kallela, <i>Il grande luccio</i> , coll. privata, tempera su tela, 1909	223
Fig. 58 : A. Gallen-Kallela, <i>La vendetta di Kullervo</i> , Ateneum, Helsinki, acquaforte, 1896 ...	223
Fig. 59 : Pianta dei padiglioni della Biennale di Venezia del 1914. Al numero 13, la mostra di Akseli Gallen-Kallela.....	224
Fig. 60 : Interno della mostra di Gallen-Kallela alla Biennale di Venezia del 1914.....	224

Fig. 61 : A. Gallen-Kallela, <i>La madre di Lemminkäinen</i> , Ateneum, Helsinki, tempera su tela, 1897.....	225
Fig. 62 : G. Vagnetti, <i>La raffica</i> , Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma, olio su tela, ca. 1924.....	225
Fig. 63 : A. Gallen-Kallela, <i>La madre di Lemminkäinen</i> , Turku Taidemuseo, Turku, acquaforte, 1905.....	226
Fig. 64 : “Il centenario del ‘Kalevala’ ”, <i>La Tribuna</i> , 1 marzo 1935, con illustrazioni di opere di Gallen-Kallela	226
Fig. 65 : Copertina del catalogo della mostra di <i>Arte finlandese del XIX e del XX secolo</i> a Roma nel 1937.....	227
Fig. 66 : Copertina del numero di aprile del 1940 di <i>Emporium</i> con la riproduzione dell’affresco <i>Kullervo va alla guerra</i> di Gallen-Kallela	227
Fig. 67 : A. Gallen-Kallela, <i>Démasquée</i> , Ateneum, Helsinki, olio su tela, 1888.....	228